
UNIVERSITY OF TORONTO
3 1761 01262070 4



LES

ŒUVRES DRAMATIQUES

D'OTTO LUDWIG

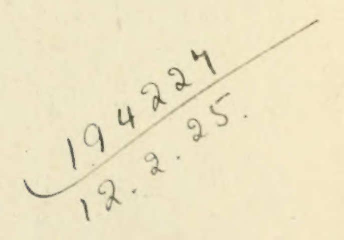
(PREMIÈRE PARTIE)

PAR

LÉON MIS

AGRÉGÉ DE L'UNIVERSITÉ

DOCTEUR ÈS-LETTRES



LILLE

IMPRIMERIE CENTRALE DU NORD

12, rue Lepelletier, 12

—

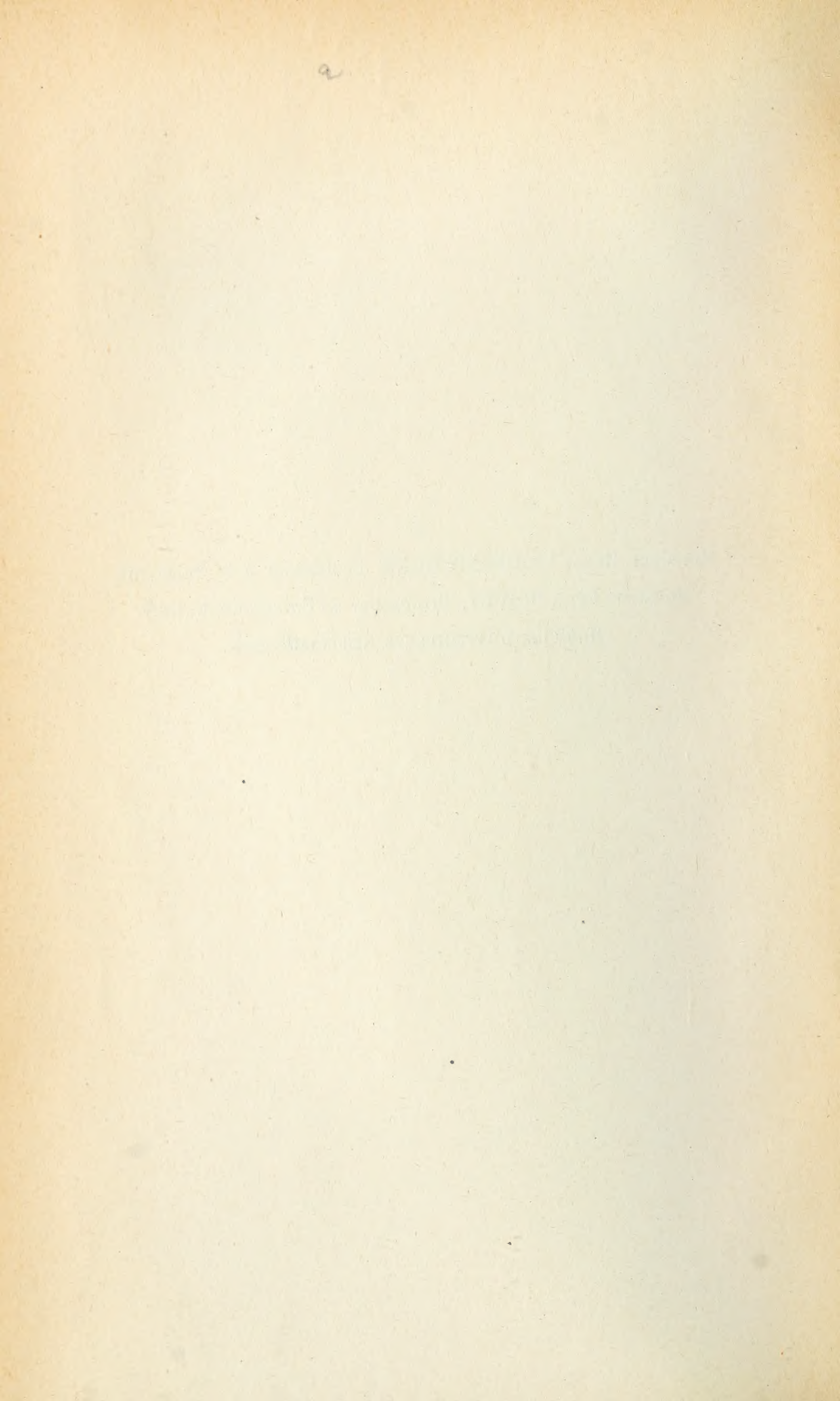
1922

A

Monsieur Henri LICHTENBERGER, Professeur à la Sorbonne

Monsieur Félix PIQUET, Professeur à l'Université de Lille

Hommage d'affectueuse reconnaissance



EXPLICATION DES SIGLES

Sk. u. Fr. = *Nachlaszschriften Otto Ludwigs*. Mit einer biographischen Einleitung und sachlichen Erläuterungen von Moritz Heydrich. Bd I : *Skizzen und Fragmente*. 1874. (Le tome II. paru en 1871, réimprimé en 1901, renferme les *Shakespeare-Studien*). — Leipzig, Knobloch ; Halle, Gesenius.

G. W. = *Otto Ludwigs gesammelte Schriften*. Hrsg. v. A. Stern u. Erich Schmidt. — Leipzig, F. W. Grunow, 1891, in-8°, 6 vol.

S. W. = *Otto Ludwig. Sämtliche Werke*, unter Mitwirkung des Gœthe-und Schiller-Archivs in Verbindung mit H. H. Borcherdt, C. Höfer, J. Petersen, Expeditus Schmidt, O. Walzel hrsg. v. Paul Merker. — München, G. Müller, 1912 ss., in-8°

Volumes parus à l'heure actuelle : Bd I : *Erzählungen*, hrsg. von H. H. Borcherdt, 1912 ; — Bd II : *Die Heiteretei und ihr Widerspiel*, hrsg. von Paul Merker, 1912 ; — Bd III : *Zwischen Himmel und Erde. Novellenfragmente*. hrsg. v. Paul Merker u. H. H. Borcherdt, 1914 ; — Bd VI, Abteilung 1 : *Der Erbförster* mit seinen Vorstufen, hrsg. v. Paul Merker, 1914.

O. L. = Adolf Stern : *Otto Ludwig. Ein Dichterleben*. 2., vermehrte Auflage. — Leipzig, Grunow, 1906, in-8°. (La première édition avait paru en tête de l'édition des *Gesammelte Schriften* par A. Stern et Erich Schmidt, en 1891).

Ms. = Cahiers manuscrits des *Shakespeare-Studien*, numérotés de I à VI.

A. B. = *Otto Ludwigs Werke in sechs Bänden*. Hrsg. von Adolf Bartels. — Leipzig, Max Hesses Verlag, s. d., 6 tomes en 2 vol. — Neue vermehrte Auflage, 1908.

⁂

G. S. A. = Nous désignerons en abrégé par les lettres G. S. A. le Gœthe-Schiller-Archiv de Weimar, où sont déposés les manuscrits d'Otto Ludwig.

INTRODUCTION BIOGRAPHIQUE

Otto Ludwig est originaire de Thuringe. En ce pays de légendes, les solitudes sylvestres développent des natures simplistes, superstitieuses, quelque peu farouches et surtout irréductibles, telles que notre auteur les a merveilleusement décrites dans son drame de l'*Erbförster* et dans ses nouvelles. Et s'il a dépeint avec tant de sympathique fidélité ceux qu'il appelait volontiers « ses Thuringiens », c'est qu'il avait avec eux de profondes affinités d'idées et de sentiments. Cette race possède en outre un très vif penchant pour la musique. C'est elle qui a donné naissance à la famille des Bach, et Voss, dans sa *Luise*, a pu écrire qu'en Thuringe « chaque paysan est musicien-né ». Otto Ludwig fut lui-même un compositeur remarquable. Il hésita longtemps entre l'opéra et le drame, et lorsqu'il eut enfin pris conscience de ses véritables aspirations, la musique exerça toujours une certaine influence sur sa production littéraire.

Eisfeld, où naquit notre poète (1), était alors une petite ville de 2.500 habitants, isolée au milieu des sapins, et où les mœurs, sauf de rares exceptions, s'étaient conservées absolument pures. Cette sorte de virginité du sentiment propre aux rudes habitants des forêts se retrouve étonnamment intacte chez Ludwig. Et tandis que la femme ou, plus exactement, les femmes interviennent à chaque instant dans la vie littéraire des poètes allemands, — il suffira de citer Klopstock, Gœthe, Schiller, Novalis, les Schlegel, Kleist, Brentano, Lenau, Heine, etc., — toute la vie amoureuse de Ludwig, par contre, tient dans ses fiançailles et dans son mariage. Il ne semble même pas que sa femme ait contribué, fût-ce indirectement, soit à la formation, soit à la modification de son idéal poétique. Il l'aima sincèrement, profondément ; mais on peut dire que la seule passion vraie, celle dont on souffre en même temps que l'on en vit, ce fut son art qui la lui inspira.

---

(1) Les éléments de cette biographie ont été, pour la plupart, empruntés à l'ouvrage de Adolf Stern : *Otto Ludwig, ein Dichterleben*. 2. Aufl. Leipzig, Grunow. 1906.

Quelque petite que fût la ville d'Eisfeld, elle n'en possédait pas moins une bourgeoisie assez cultivée, s'intéressant aux choses de l'art, qui devait constituer, pour une nature puissamment douée comme celle de Ludwig, un milieu favorable. L'hérédité, d'ailleurs, l'avait sacré poète. Son grand'père avait jadis écrit des pièces de théâtre, et son père lui-même, en 1822, publia sous le titre de : *Quelques chansons et autres petits poèmes,* un modeste recueil de poésies lyriques.

Otto Ludwig était le troisième enfant (les deux premiers étaient morts avant sa naissance; un quatrième, Reinhold, devait naître plus tard, en 1816, mais mourir en bas âge) de Sophie Christiane Otto et de Ernst Friedrich Ludwig, premier fonctionnaire judiciaire — ou Stadtsyndikus — d'Eisfeld, nature droite, austère, quelque peu sentimentale, avec une teinte d'idéalisme exalté à la Herder et à la Schiller. Il était né le 12 février 1813. Son enfance s'écoula presque toute entière dans un jardin dont son père fit l'acquisition en 1814. Il y vécut comme en pleine nature, respirant l'air vivifiant de la forêt voisine, hors du contact de la rue, avec quelques camarades de choix. Ce jardin devait jouer un grand rôle dans son existence. Il personnifia à ses yeux, sa vie durant, le pays natal, et il ne le vendit plus tard, pressé par le besoin d'argent, qu'avec la plus vive douleur. C'est là, en grande partie, que le secrétaire de son père, Ludwig Ambrunn, lui fit faire ses premières études, qui lui permirent d'entrer, à Pâques 1824, à l'école municipale d'Eisfeld.

Otto était âgé de douze ans lorsqu'il perdit son père, le 20 janvier 1825. A la suite d'un incendie allumé par malveillance en 1822 et pendant lequel la caisse des dépôts avait été volée, le Stadtsyndikus s'était cru obligé d'en restituer le contenu sur ses propres fonds. Et comme la somme était assez importante, la gêne avait brusquement succédé dans la famille à l'aisance primitive. De sorte qu'à sa mort, ce fonctionnaire probe, volontairement appauvri par excès de scrupule, laissait sa femme et son fils dans une situation précaire. Ils avaient heureusement un protecteur dans la personne de Christian Otto, frère de Madame Ludwig, célibataire endurci, mais épicier très achalandé, celui qu'Otto Ludwig appellera plus tard « le gros Monsieur » (der dicke Herr).

La mort de son père allait donc livrer notre futur poète à une éducation exclusivement féminine. Il parle de sa mère comme d'une « femme pleine d'affection et de bonté, d'un enthousiasme facilement excitable pour tout ce qui est beau et bon, qui, les yeux brillants et le visage enflammé, lui parlait de Socrate et de Léonidas comme aussi du docteur Luther ». Elle lisait à son fils et à ses camarades des récits qu'ils transformaient ensuite en comédies pour les jouer entre eux. Le *Phantasus* de Tieck inspira au jeune Otto quelques petits drames originaux; avec la collaboration de ses amis, il donna en outre des représentations de batailles, d'entrées triomphales dans les villes, d'assauts de forteresses ou de séances de la Sainte Vehme. Il lisait en même temps, avec la bienveillante complicité de sa mère, les œuvres des grands dramaturges, celles de Gœthe, Schiller, Tieck, Hoffmann, et surtout de celui qu'il devait plus tard considérer comme le plus grand poète tragique de tous les temps, de Shakespeare. De sorte que, dès avant sa première communion, l'enfant était familiarisé avec le monde de la poésie et du théâtre. Il avait d'ailleurs un goût tout aussi remarquable pour la musique. Il y fit en peu de temps, sous la direction de Morgenroth, des progrès si considérables, que l'on commençait à parler de lui, dans sa petite ville, comme d'un petit prodige.

Après sa première communion, Otto passa une année (1828) au gymnase d'Hildburghausen. Puis, le « gros Monsieur » ayant décidé que l'avenir de son neveu serait dans l'épicerie, celui-ci fut préposé dans la boutique de son oncle aux fonctions d'apprenti épicier. Il est inutile de dire que ses nouvelles fonctions ne lui convinrent guère, et qu'il s'en acquitta avec peu d'enthousiasme. Ce fut bien pis lorsque sa mère fut morte, le 21 novembre 1831. L'oncle Christian dut prendre alors une femme de ménage, et son choix fut des plus malheureux. La nouvelle intendante, Elisabeth Heinlein, était une virago rusée, qui sut prendre dans ses filets le célibataire vieillissant, et en obtenir un fils. Dès lors, le pauvre épicier n'était plus maître en son logis. Adonnée à la boisson, sa gouvernante lui faisait des scènes terribles, et l'excitait contre son neveu : il devint bientôt évident pour ce dernier qu'il lui fallait se mettre en quête d'une demeure plus hospitalière. Les choses allèrent encore plus mal lorsque, sous prétexte de régulariser la situation, Christian se

fut décidé à épouser Elisabeth. Ludwig fut souvent obligé de s'interposer entre son oncle et sa redoutable femme, qui levait le balai sur son mari quand elle ne le poursuivait pas un couteau à la main. Cette vie d'enfer dura jusqu'au 11 août 1843, date à laquelle le pauvre oncle mourut enfin, après avoir assuré à son neveu une large part de son héritage. Ludwig put dire plus tard que, jusqu'à son âge d'homme, il avait suivi un cours continuel de pathologie et de psychologie appliquées.

Il passe un peu plus d'un an (12 novembre 1832 à fin janvier 1834) (1) au gymnase de Saalfeld pour y compléter son instruction, puis, incertain, doutant de son talent poétique et de sa vocation littéraire, cherche sa voie dans la musique et retourne à Eisfeld pour l'y étudier. Il va y rester de 1834 à octobre 1839. C'est une période relativement heureuse de sa vie. L'hiver, il habite chez son oncle; l'été, il s'enferme dans le pavillon de son cher jardin, et y donne des soirées musicales. C'est à cette époque surtout que le démon de la musique et celui de la poésie se livrent en lui une lutte indécise, sans qu'aucun des deux l'emporte définitivement sur l'autre. Et de même commence alors à se manifester un des traits fondamentaux de sa nature poétique, à savoir que son imagination, toujours en avance sur sa faculté créatrice, lui fit composer des plans en nombre considérable et des œuvres fragmentaires plutôt que des ouvrages complets et vraiment finis. C'est ainsi qu'il esquisse les plans de nombreux opéras romantiques : *Der Liederkönig, Der goldene Schlüssel, Lorelei, Frau Diana, Zuma, Romeo und Julia,* etc. Vers la fin de 1836, un théâtre d'amateurs, dont il est l'âme, se fonde à Eisfeld, et il y fait représenter avec succès deux de ses opéras : *Die Geschwister* et *Die Köhlerin*. Il met en outre en musique diverses poésies, entre autres des ballades de Schiller et de Gœthe, quelques lieds composés par lui-même, et que lui imprime la librairie Kesselring d'Hildburghausen. Tout cela ne laisse pas d'attirer l'attention sur lui. Le bruit de sa renommée naissante parvient jusqu'aux oreilles du duc de Saxe-Meiningen, qui le fait appeler, l'entretient quelques instants, et, finalement, lui octroie une bourse de 300 gulden par an, pendant trois ans, pour aller terminer ses études musicales à Leipzig, auprès de Mendelssohn-Bartholdy.

(1) D'après K. Friedel : *Otto Ludwig, ein Lebensbild.* 1913. (p. 16).

Mais, au moment où sa vocation musicale semble définitivement démontrée, où tout le monde voit en lui un futur grand compositeur, le poète se réveille et prend la première place. Et déjà, même au milieu de ses nombreux plans d'opéras, il avait écrit un assez grand nombre de poésies lyriques et tracé quelques sujets de tragédie; il projetait en outre un grand poème, *Cäcilie oder Polyhymnia*, qui devait être comme une théodicée de la musique, puis un grand cycle de romances : *Octavian*, et une épopée héroïque sur *Svanhildur*. De sorte que lorsqu'il partit pour Leipzig, où il arriva le 28 octobre 1839, c'était en réalité un voyage inutile qu'il entreprenait. Il y resta tout juste un an. Le maître et l'élève ne sympathisèrent ni ne s'entendirent. Tandis que Mendelssohn conseille à Ludwig de quitter la voie suivie par lui jusqu'alors, de s'adonner à des compositions purement musicales et non plus populaires et caractéristiques, Ludwig, lui, reproche justement à son professeur de manquer de naïf, de naturel, de spontané. Le seul fruit de cette année d'études, au point de vue musical, fut un plan d'opéra sur *Barbe-Bleue*. En revanche, les plans de poèmes abondent, en particulier sur *Agnès Bernauer* ou *Der Liebe Verklärung, Ghismonda, Der treue Eckart, Marino Falieri*. Il projette des épopées, dont l'une avait pour sujet la victoire d'Othon le Grand sur les Hongrois. Il écrit et fait paraître sans nom d'auteur, dans la revue *Der Komet*, en avril 1840, une nouvelle intitulée : *Les gens de maison* (Das Hausgesinde, eine Laune von Euphrasia). Il retouche quelques autres nouvelles déjà esquissées, grossit le recueil de ses œuvres lyriques, et glisse de plus en plus sur la pente de la poésie. Les études musicales le rebutent alors. La nostalgie s'empare de lui; il n'aspire plus qu'à revoir son jardin et qu'à obtenir à Eisfeld un emploi quelconque, fût-ce celui de maître d'école, qui lui permette de mener, au milieu des souvenirs de son enfance, une vie calme et de renoncement. Heureusement pour la poésie, ces velléités de héros à la Jean Paul ne devaient pas durer longtemps.

Il a maintenant, en effet, pleinement conscience qu'il n'est pas destiné à être musicien, mais à devenir poète, et poète dramatique.

Il revient donc à Eisfeld, bien décidé à ne plus se livrer qu'à la littérature dramatique, et il y termine en 1842 sous le titre de : *Der Engel von Augsbourg*, la deuxième rédaction de *Agnès*

Bernauer. Mais, en même temps qu'il prend conscience de sa vocation théâtrale, il reconnaît qu'Eisfeld n'est pas un terrain favorable à son développement. Cette vie paisible et modeste, loin des grands centres littéraires, ne lui suffit plus; il sent qu'il a besoin de prendre contact avec les esprits cultivés. Il songe alors à légitimer auprès du duc de Meiningen son passage de la musique à la littérature, et compose à cette intention une nouvelle, *Die Emanzipation der Dienstboten*. Sur l'éloge que lui en fit le poète thuringien Bechstein, le duc consentit à renouveler sa bourse à Ludwig jusqu'à Pâques 1843. Celui-ci retourne à Leipzig fin juin 1842, et c'est alors que commence véritablement sa carrière littéraire.

A Leipzig, il est introduit par Laube dans le cercle du café Waldrich où fréquentaient le poète lyrique Theodor Apel, le nouvelliste Robert Heller, le célèbre orientaliste Wetzstein, le métricien Minckwitz, etc. Tous pressentent son jeune talent et l'encouragent avec bienveillance. Plein d'ardeur, il écrit coup sur coup deux nouvelles, *Märchen von den drei Wünschen* et *Maria*, une comédie *Hanns Frei*, et la troisième rédaction d'*Agnès Bernauer*. Mais c'était là de la littérature pure, et l'époque n'était guère favorable à ce genre de productions. Le public ne s'intéressait qu'aux œuvres tendancieuses de la Jeune Allemagne, et si une réaction heureuse semblait s'annoncer avec le *Münchhausen* d'Immermann, les *Récits villageois* d'Auerbach et les romans historiques de Willibald Alexis, il n'en est pas moins vrai que la littérature politique était la seule lucrative, et que les libraires ou les théâtres n'en voulaient point d'autre. Ludwig promène donc de porte en porte ses manuscrits et son *Ange d'Augsbourg* et ne récolte que des refus. Il s'adresse alors à une célèbre actrice de Dresde, Caroline Bauer, sa cousine, qui fait admettre sa pièce au théâtre de cette ville. Mais on craignit au dernier moment de déplaire à la cour de Bavière, et la représentation fut interdite. Sur ces entrefaites, l'oncle de Ludwig meurt, et lui laisse une part de son héritage, qui va permettre au poète, pour quelques années, de se perfectionner dans son art sans souci d'argent ni de succès immédiat.

Ce séjour d'une année à Leipzig, cette vie mouvementée, cette activité plus intense que d'habitude lui font éprouver le besoin de se recueillir et de s'isoler pour produire; il va s'installer

en 1844 près de Dresde, à Nieder-Garsebach, dans la Schleifmühle. C'est là qu'il fait la connaissance d'une jeune fille de Meissen, Emilie Winkler, et qu'il se fiance avec elle. Alors, de 1844 à 1850, commence une période embrouillée de sa vie, où il habite tantôt Garsebach, tantôt Leipzig, Dresde ou Meissen, avec des alternatives de bonne santé et de maladie, d'entrain et de découragement. Les plans de pièces et de romans s'accumulent, sans qu'il puisse produire une œuvre définitive et qui le satisfasse complètement. Il compose un grand drame historique, *Friedrich II. von Preussen*, dont il ne reste que le prologue : *Die Torgauer Haide*, destiné dans son esprit à éclipser le *Camp de Wallenstein*, et qui est en effet une de ses meilleures productions. Puis, toujours dans le genre historique, il projette un *Louis XVI*, une *Charlotte Corday*, et même une tétralogie sur la Révolution française. Le drame bourgeois, que lui conseillaient ses amis, est représenté par *Die Fürstentochter*, qu'il appela plus tard *Die Rechte des Herzens*, *Der tolle Heinrich*, *Die Pfarrrose*, et surtout par *Die Wildschützen*, qui, sous les titres successifs de *Das Jagdrecht*, *Wilm Berndt*, *Die Waldtragödie*, devait aboutir à l'*Erbförster*. Il termine en même temps une pièce intitulée *Fräulein von Scuderi*, dont le sujet est emprunté à la nouvelle du même titre de Hoffmann, et dont la conception remontait à l'époque de sa jeunesse. Il commence enfin un roman idyllico-satirique à la Jean-Paul, *Aus einem Schulmeisterleben*, qui ne fut jamais terminé.

L'évènement le plus important de cette période de son existence est la connaissance qu'il fit du célèbre acteur et régisseur du théâtre de Dresde, Edouard Devrient. Ce dernier vit tout de suite quel talent original possédait notre poète, et employa tous ses efforts à le faire connaître. Il était parvenu à faire recevoir au théâtre de Dresde *Die Rechte des Herzens*, et en pressait vivement les répétitions, lorsqu'il se brouilla tout à coup avec son frère, et se vit enlever ses fonctions de régisseur. Il n'en continua pas moins ses encouragements et ses conseils à Ludwig, lui donnant des renseignements très précieux sur la technique de son métier, et lut sa pièce dans une réunion privée où elle eut le plus vif succès. Malgré cet appui efficace, Ludwig commençait cependant à se décourager devant l'insuccès persistant de ses tentatives pour faire représenter ses œuvres, et il était sur le point de renoncer définitivement au théâtre, lorsque

Devrient lui écrivit que le *Forestier* (1) était admis au théâtre de Dresde, et qu'il devait se hâter de venir en surveiller l'étude. Ludwig s'y rendit en 1849, et la pièce fut jouée le 4 mars 1850. Il avait alors trente-sept ans, et la gloire, après l'avoir fui si longtemps, le mit tout à coup au premier rang.

L'effet produit par ce drame fut, en effet, considérable : « Ce fut comme gigantesque bloc de basalte arraché aux rocs mystérieux de sauvages solitudes, et roulant avec fracas dans le tumulte des villes » (2). Cette œuvre, dont le réalisme était teinté de légende et de romantisme, si différente des productions du jour, des drames tendancieux et politiques, ne pouvait laisser personne indifférent. Tout le monde prit parti pour ou contre. Car ce n'était pas seulement une pièce nouvelle, c'était un genre nouveau qui s'imposait ; c'était, en un mot, un évènement littéraire. « Ce drame, écrit Ludwig à Karl Schaller, est une déclaration de guerre contre l'absence de naturel et le maniérisme conventionnel de la poésie dramatique actuelle et du jeu des acteurs. J'y ai jeté par dessus bord toutes les ficelles dont on se sert depuis vingt ans pour empoigner le public ; la nature, la vérité, la réalité belle et point trop étroite, telles sont les ficelles dont je me suis servi. Il faudra lutter, car j'ai contre moi tous les manœuvres de l'art du théâtre et même une grande partie du public gâté et amolli. J'ai heureusement à ma disposition les meilleurs artistes d'ici » (3).

C'est donc, avec le *Forestier,* le réalisme poétique qui conquiert la scène de haute lutte. La pièce fut bientôt montée à Vienne par Laube, puis jouée successivement à Weimar, Stuttgart, Carlsruhe, Leipzig, dans le courant de la même année. C'était plus qu'il n'en fallait pour réconcilier notre auteur avec la littérature et avec le monde. La haute société de Dresde lui ouvre ses portes, les amitiés littéraires les plus flatteuses s'offrent à lui, celles en particulier de Moritz Heydrich, de Gustav Freytag, de Berthold Auerbach. Ce dernier, surtout, fut pour lui un ami précieux et désintéressé, qui lui apprit à se guider dans la vie et ne cessa de lui prodiguer ses conseils

---

(1) C'est ainsi que nous désignerons en abrégé la pièce de l'*Erbförster* (exactement le *Garde Forestier héréditaire*).

(2) Cité par H. Bulthaupt : *Dramaturgie des Schauspiels*, 3. Bd.

(3) *Sk. u. Fr.*, 76-77.

et ses encouragements en même temps qu'il lui venait en aide pécuniairement. Bientôt une affection plus tendre alllait réchauffer son cœur d'un nouveau rayon de soleil, car, le 27 janvier 1852, il épousa à Meissen celle qui, depuis huit ans, était sa fiancée.

C'est alors que commence la période de sa vie que M. Stern appelle les « années heureuses » (1), sans qu'on puisse voir au juste en quoi consista ce bonheur. Il habite près de Dresde, au village de Strehlen, où il mène la vie la plus modeste et la plus retirée; puis au village de Loschwitz, et enfin à Dresde à partir d'octobre 1853. Il construit le plan d'une tragédie nouvelle, *Der Jakobsstab,* et remanie *Die Pfarrrose,* qu'il intitule maintenant *Die wilde Rose.* Mais surtout il met la dernière main à la meilleure de ses pièces, *Die Makkabäer,* qui, représentée en 1852, eut aussi un succès considérable. Avec cette tragédie, il semblait avoir définitivement trouvé sa voie, et on s'attendait à voir maintenant les œuvres, sinon les chefs-d'œuvre, se succéder régulièrement et sans interruption. Mais, juste au moment où il semble en possession de tous ses moyens, où la période d'études et de tâtonnements semble fermée pour lui, cet écrivain scrupuleux à l'excès, consciencieux au-delà de toute mesure, se persuade à lui-même qu'il ignore son métier, et qu'il doit tout d'abord l'étudier. Au moment où il a conquis le droit de voler de ses propres ailes, il se remet à l'étude de Shakespeare, de Lessing et des anciens, et prend la résolution de ne revenir au théâtre que lorsque son art n'aura plus de secrets pour lui. On reconnaît là un processus analogue à celui de Schiller après *Don Carlos.* Seulement, tandis que Schiller étudie le théâtre en quelque sorte par le dehors, par la philosophie et l'esthétique, Ludwig l'examine dans les chefs d'œuvre eux-mêmes; les règles que le premier recherchait à priori par la méthode déductive du raisonnement, Ludwig les induit à posteriori de la lecture de Shakespeare. Et on assiste alors à une lutte des plus dramatiques entre le poète et son art, à qui il veut arracher son mystère. Parfois il croit avoir atteint le but, et vite essaie ses forces en de nouveaux sujets ou en des remaniements de sujets anciens : *Genoveva, Marino Falieri* et sa vieille pièce d'*Agnès Bernauer.* Mais rien ne le satisfait encore; il en

(1) *O. L.*, p. 291-335.

revient toujours à l'étude de Shakespeare, qu'il lit et dissèque des mois entiers, en un labeur acharné, notant les résultats de son enquête dans ces belles *Shakespearestudien*, dont W. Scherer a mis en relief toute la clairvoyante profondeur. Tout cela au milieu des souffrances physiques les plus affreuses, car il est perpétuellement tenaillé par la maladie, et des soucis matériels qui l'assaillent. C'est en grande partie pour nourrir sa famille qu'il écrit des nouvelles aussi belles que mal payées, *die Heiterelei* (1854) et *Zwischen Himmel und Erde* (1855). Comme dans le *Forestier*, il y décrit la vie de « ses Thuringiens ». Elles sont de véritables chefs-d'œuvre du genre, la dernière surtout, dont Treitschke a pu écrire qu'elle constitue peut-être, aux yeux du grand public, son principal titre de gloire. Mais elles ne lui rapportent que peu d'argent, et, d'ailleurs, cette besogne en quelque sorte forcée lui répugne bientôt. Il retourne alors à son théâtre et à sa perpétuelle lecture de Shakespeare. Vers 1859, pourtant, il semble que la confiance en son génie triomphe de ses scrupules; il croit pouvoir se remettre à l'œuvre et se sent capable d'affronter définitivement la scène pour la suprême gloire. Et comme une actrice de Vienne, Julia Rettich, lui demande une pièce pour le Burgtheater, il annonce qu'il va se mettre résolûment et avec entrain à sa tâche préférée. « J'ai conscience, écrit-il, d'avoir maintenant une vue nette des conditions d'un grand drame. Et je me sentirais capable d'en composer quelques-uns si les soucis matériels ne me torturaient ». (1) Mais c'est en vain qu'Auerbach, Freytag et Julian Schmidt s'efforcent, dans la mesure du possible, de lui assurer un revenu régulier suffisant. C'est en vain que le roi de Prusse lui fait accorder pour ses *Makkabäer*, en 1861, le prix Schiller. Ludwig, dans une lutte incessante contre les privations, inquiet pour l'avenir de sa famille, n'a plus la liberté d'esprit nécessaire pour composer. Et d'ailleurs la maladie qui l'avait torturé de longues années sans pouvoir l'abattre prend en 1860 un caractère plus violent et plus dangereux. Il est atteint de scorbut ; une maladie nerveuse et des rhumatismes lui interdisent tout travail, mais il conserve toujours sa pleine lucidité d'esprit. Il ne peut même plus entendre la musique, autrefois sa seule consolation au milieu de ses souffrances, et il doit se contenter, pour tromper sa douleur, de lire les partitions. Il a l'atroce sen-

(1) *O. L.*, 333.

timent que son impuissance à produire est définitive, et cela au moment même où il a conscience du plein épanouissement de son génie, où les chefs-d'œuvre si longtemps caressés en rêve allaient enfin prendre corps et affronter la lumière du jour. « Je sens que je ne pourrai plus rien composer ; les moyens, les instruments, je les ai bien en main, mais je ne peux pas les employer ! ». (1).

Avec le commencement de l'année 1864, la maladie entra dans sa dernière période. Pendant un an encore, le poète allait garder le lit ; enfoui, comme Heine, dans sa « fosse de matelas », il assiste, révolté mais impuissant, à son dépérissement corporel. Vrai martyr de son art, il vécut pour lui jusqu'à son dernier souffle, et dans les derniers mois de son existence, tout en regardant son corps s'affaiblir tous les jours un peu plus, il composa le plan d'une tragédie nouvelle, *Tiberius Gracchus*, et en rédigea le premier acte, une des plus belles choses qu'il ait écrites. La mort vint frapper en pleine maturité, en pleine activité intellectuelle, un poète que son génie aurait sûrement placé au premier rang. Ludwig s'éteignit, après d'atroces souffrances, le 25 février 1865, à l'âge de 52 ans.

---

(1) *ibid.*, 349.

INTRODUCTION LITTÉRAIRE

La rapide esquisse biographique qui précède ne veut qu'orienter le lecteur dans le labyrinthe de la vie et de l'activité intellectuelles de Ludwig. Elle nous permet cependant de faire, dès l'abord, une première et importante constatation : c'est que, malgré la tyrannie d'une réflexion critique maladivement développée, surtout dans la dernière période de sa vie, le tempérament de notre poète fut, essentiellement, celui d'un artiste.

Il le fut par l'extraordinaire puissance d'une imagination sans cesse en éveil, responsable, sans doute, des innombrables sujets de pièces ou de nouvelles qu'il conçut, des remaniements ou modifications de détails que sans cesse il fit subir à chacun d'eux, de son amour excessif, du moins dans les drames du début, pour une intrigue compliquée, mais aussi des beautés poétiques qui, presque dès l'origine, élevèrent ses pièces les plus médiocres au-dessus des platitudes des drames bourgeois ou des comédies larmoyantes d'un Iffland, pour s'épanouir triomphalement par la suite dans les chefs-d'œuvre du *Forestier* et des *Maccabées*. « La production de ce poète, écrit Freytag, de même que son être tout entier, appartiennent à l'époque des chanteurs épiques, où, dans l'aube du matin des peuples, les formes flottaient autour du poète, vivantes, au milieu des sons et des couleurs » (1). Et Treitschke déclare à son tour : « Son être nous rappelle cette époque primitive de la vie des peuples où les genres artistiques se confondaient encore, où l'homme pensait en images et en sons bien plus qu'en idées » (2).

Cette imagination, qui avait toute la force d'un élément naturel, s'exerça en effet sur les terrains les plus divers.

Le Musicien

Il fut musicien. Les jeunes maîtres d'école d'Eisfeld éveillent en lui le sens de la musique. L'organiste Hopf lui donne

(1) G. Freytag : *Gesammelte Aufsatze*, Bd II.
(2) H. v. Treitschke : *Historische und politische Aufsatze*. Bd I

les premières leçons de piano. Puis le pasteur Morgenroth développe le talent musical de l'enfant; il lui réserve une place dans l'orchestre d'amateurs qu'il fonde à Eisfeld, et dont la collaboration permet à des troupes de passage de représenter dans cette petite ville des opéras, entre autres le *Freyschütz* (1). Avec ses amis Karl Schaller et Jacob Beer, le jeune Otto donne des concerts fort goûtés. « La musique l'aide à supporter la prose déprimante de sa vie; pendant de longues nuits d'hiver il reste assis dans une chambre sans feu, et compose des opéras sans connaître beaucoup plus que les premiers éléments de la musique, et n'ayant guère entendu que quatre ou cinq opéras dans son enfance » (2). Après un séjour au gymnase de Saalfeld, il fonde dans sa ville natale un théâtre d'amateurs dont il est à la fois le directeur, le poète attitré, le compositeur et le régisseur, et sur lequel il fait représenter des opérettes de son crû. En compagnie de Schaller, il passe l'été dans la maison de son jardin. « Ludwig, raconte son ami, était assis dans la grande chambre du premier, devant son piano ou sa table, et travaillait à des opéras dont il empruntait les sujets soit à des drames de Shakespeare : *Roméo et Juliette, La Tempête,* soit aux nouvelles d'Hoffmann : *Salvator Rosa*... Mozart était notre compositeur favori, et *Don Juan* était l'opéra préféré de Ludwig. Il fit, pour l'entendre au théâtre de Meiningen, dix heures de route à pied » (3). Entre 1834 et 1838, outre les œuvres déjà citées, Ludwig compose aussi deux opéras : *Die Geschwister* (1836) (4) et *Die Köhlerin* (1838) (5), une parodie de la musique italienne sous forme d'ouverture : *il divino Rossini* (6), et met en musique quelques ballades de Gœthe et de Schiller : *Erlkönig, Der Taucher.* Tant de zèle et de labeur trouvèrent enfin leur récompense. Sur la recommandation du chef d'orchestre Grund, la librairie Kesselring d'Hildburghausen édite : *Die wandelnde Glocke* et *Der Totentanz* de Gœthe avec la musique de Ludwig. Après avoir examiné le manuscrit de *Die Köhlerin,* Grund écrit à l'auteur : « Ce que j'ai vu rapidement de vos œuvres m'a déjà convaincu que vous possédez un grand talent de composi-

(1) *Sk. u. Fr.*, 10-11.
(2) *ibid.*, 15.
(3) *ibid.*, 19-23.
(4) *O. L.*, 74-76.
(5) *ibid.*, 84-85.
(6) *Sk. u. Fr.*, 23.

teur; il serait dommage qu'il ne reçût point un développement aussi complet que possible » (1). Sur sa recommandation, Ludwig obtient du duc de Meiningen une bourse pour aller à Leipzig, sous la direction de Mendelssohn-Bartholdy, se perfectionner dans l'art musical. Il part, plein de confiance. Mais la désillusion ne se fait point attendre. Son professeur ne lui inspire aucune sympathie. Sa conception de la musique est entièrement opposée à la sienne, et le seul conseil vraiment utile qu'il en reçoit est... de retourner à Meiningen et d'y étudier des partitions. « La musique, écrit Ludwig, est elle aussi devenue distinguée. Tout ce qui a un caractère populaire est complètement délaissé, et on ne le pardonne chez Mozart que comme un péché de jeunesse.... » (2). Ainsi que plus tard dans ses drames et ses nouvelles, c'est surtout le « caractéristique » que voulait exprimer Ludwig. Mais en cela l'approbation de son maître devait lui faire défaut, car Mendelssohn représentait à un degré éminent cette musique distinguée, la poussant jusqu'au raffinement, recherchant avant tout d'habiles combinaisons de sons et de mélodies, visant à l'effet plutôt qu'au caractéristique. Il reprocha donc à son élève d'avoir, dans *La Fille du Charbonnier*, attribué aux paysans un langage conforme à leur état, et d'avoir décrit jusque dans les plus petits détails un personnage de bailli. Cela, à son avis, « dénotait peu de goût » (3). De retour à Eisfeld, Ludwig, docile aux conseils du maître, forme le projet d'aller en effet séjourner quelque temps à Meiningen, pour y étudier des partitions et y faire exécuter ses propres œuvres. Mais les circonstances voulurent qu'il pût retourner à Leipzig, sa bourse ayant été renouvelée par le duc de Meiningen. Il se propose maintenant de se consacrer à « des études esthétiques et à des travaux littéraires, pour mettre fin au dualisme qui, jusqu'ici, l'a tiraillé entre la musique et le drame » (4). Ce but, du moins, fut atteint, en ce sens qu'il prit nettement conscience que sa véritable nature le portait vers la poésie, seule capable de satisfaire l'instinct plastique qui était le trait fondamental de son tempérament artistique. Sans doute il croit encore possible de se consacrer « aux genres musicaux basés sur la poésie ».

---

(1) *ibid.*, 25.
(2) *ibid.*, 29.
(3) *ibid.*, 30.
(4) *ibid.*, 37.

mais cette dernière illusion disparaîtra bientôt, et il déclarera finalement que « le vague de la musique ne lui suffit plus, et qu'il lui faut des formes » (1). La poésie sort victorieuse du combat.

D'où vient que Ludwig put commettre cette erreur de se croire musicien plutôt que poète, et quelle influence cet exercice momentané de l'art musical a-t-il eue sur sa production dramatique ? C'est là, pour nous, la question la plus importante. Il nous est interdit de juger ses œuvres musicales en soi, car il n'en reste, à notre connaissance, d'autre témoin accessible que le livret de la *Fille du Charbonnier* (2). Force nous est de nous en tenir, sur ce point, aux déclarations de ceux qui ont pu entendre ces œuvres, ou même les jouer en compagnie de l'auteur, comme Schaller, ou en prendre directement connaissance, comme Grund à Meiningen (3). Dans l'ensemble, pourtant, le jugement de Mendelssohn a été confirmé, selon Heydrich, par ceux des musiciens qui ont examiné les compositions du « Nachlass » ; il en résulte que « ces premières œuvres, malgré des beautés de détail, ne montrent pas une réelle originalité. Comparées aux œuvres des musiciens contemporains, elles sont, tant pour les sujets que pour la forme, en retard de trente ans sur le goût et la technique de l'époque, ne rappelant ni Beethoven ou Schubert, déjà morts, mais dont les œuvres étaient universellement connues, ni Mendelssohn-Bartholdy ou Schumann. Elles

(1) *ibid.*, 54.

(2) Le manuscrit unique de *Die Kœhlerin* se trouve au G. S. A. L'action est répartie en 2 actes et 22 tableaux. Elle se déroule dans la forêt de Thuringe. « Il s'agit du très ancien thème de deux amants séparés, mais fidèles, qui se retrouvent heureusement. L'héroïne Bæbi, persécutée par un bailli très caractéristique, descendant des fonctionnaires et dignitaires malhonnêtes d'Iffland, doit quitter sa chaumière; soupçonnée d'être en relations avec un espion ennemi, elle est conduite en prison; mais, au dénouement, elle retrouve son bien-aimé Fritz sous l'uniforme de général de division, et l'épouse au milieu de manifestations guerrières et bruyantes » (*O. L.*, 84). Erich Schmidt (G. W., IV, 22) dit que le sujet de drame sur Fritz l'Insensé se rattache « d'une manière très lâche » à l'opérette *Die Kœhlerin*.

(3) Heydrich, *Sk u. Fr.*, 23, déclare : « maintes de ces œuvres musicales se trouvaient parmi les manuscrits laissés à sa mort par Ludwig »; à la page 25, il n'est plus question que de *Die Kœhlerin*. Plus loin (p. 54), il y ajoute *Die Geschwister*, ainsi que des esquisses d'opérettes tracées sur des cahiers divers, dans les années 1834 à 1840. Le G. S. A. ne possède, du moins à notre connaissance, que le texte de *Die Kœhlerin*.

semblent dater de l'époque de Mozart. Les *Lieder* rappellent la manière de Zumsteeg, Lindpaintner, Reichardt, les opérettes celle de Weigel. Les *Lieder* imitent le ton populaire..., partout la simplicité toute nue, pas la moindre trace de Sturm und Drang. Les mélodies sont caractéristiques plutôt qu'agréables à l'oreille; on aperçoit partout l'effort pour donner à l'expression de la passion une netteté dramatique. Les plus remarquables sont *Erlkönig* et la chanson de Marguerite : *Ach neige, du Schmerzensreiche... Erlkönig* témoigne d'un talent dramatique marqué. Chacun des personnages est représenté par un chanteur particulier, tandis que le récit est fait par le chœur. Ludwig étudiait à cette époque passionnément Sébastien Bach... Quant à Schumann, il ne le vit que plus tard, à Dresde... Il est très caractéristique que son antipathie à l'égard de la musique néo-romantique augmenta avec le temps, au lieu de diminuer. Les premiers livrets d'opéra, en particulier *Signor Formica,* de même que ses premiers essais de nouvelles, rappellent la manière de Hoffmann; mais, malgré sa parenté avec les poètes du Sturm und Drang et de l'école romantique, sa tendance morale, son besoin de clarté et de logique conduisirent bientôt l'autodidacte en des voies toutes différentes. Les œuvres de Mozart et de Shakespeare furent et restèrent pour lui « le bain où se trempa l'acier de son esprit et de ses sentiments ». Il les appelait les vrais romantiques... » (1). Après son deuxième séjour à Leipzig « Ludwig ne composa jamais plus, ce qui prouve de la manière la plus claire que la musique n'était pas sa vocation véritable ». Plus tard, il renonça presqu'entièrement à jouer du piano... Il comparait souvent le caractère polyphonique des opéras de Mozart et des symphonies de Beethoven avec la composition de Shakespeare ». (2)

Pourquoi, n'ayant pas, en réalité, la vocation musicale, Ludwig chercha-t-il si longtemps sa voie dans la musique ?

Elle fut pour lui, tout d'abord, un refuge contre la tristesse et les misères de son existence : « Je fais échec à la prose déprimante de ma vie au moyen de la musique... Je ne puis supporter cette situation déprimante et veux me jeter dans les bras de la musique » (3). C'est en ces termes qu'en 1852, dans un frag-

---

(1) *Sk. u. Fr.*, 54-56.
(2) *ibid.*, 56-57.
(3) *ibid.*, 15.

ment d'autobiographie rédigée pour le *Conversations-Lexikon* de Meyer, Ludwig explique comment il vint tout d'abord à la musique. Il lui demande l'oubli et un secours contre le découragement (1). Les succès qu'il remporte, comme directeur de théâtre et compositeur, auprès de ses compatriotes, l'encouragent en effet et lui font croire qu'il est dans la bonne voie. Ses premières œuvres éditées, présage d'une gloire future, sont précisément ses compositions des ballades de Gœthe et de Schiller. Grund lui reconnaît du talent et lui fait accorder une bourse pour achever ses études musicales. Comment Ludwig, sans guide, inexpérimenté, n'aurait-il pas cru que son avenir artistique était, en effet, dans la musique ? Seul, un maître véritable pouvait le détromper, et Mendelssohn lui rendit, en réalité, un grand service en lui conseillant de ne pas continuer dans la voie suivie jusqu'alors. Lorsque Ludwig eut définitivement renoncé à composer, la musique redevint pour lui ce qu'elle avait été tout d'abord, une consolation et un refuge contre la souffrance. Dans les dernières années de sa vie, alors que ses nerfs ne pouvaient plus supporter le son du piano, « il se donnait à lui-même de beaux concerts en lisant, allongé sur son lit de douleur, les partitions de Mozart, Bach, Haydn ou Beethoven, et cette lecture, assurait-il, lui tenait presqu'entièrement lieu d'audition orchestrale » (2).

Si Ludwig fut, en second lieu, attiré quelque temps vers la musique, c'est que, par une illusion bien naturelle chez un autodidacte, il la crut capable d'exprimer les idées *poétiques* dont débordait son imagination, et de satisfaire ainsi à l'instinct plastique qui dominait en lui. Lorsqu'il se met en quête de modèles sur qui puisse s'appuyer sa jeune inexpérience, il les cherche à la fois chez les compositeurs et chez les poètes. Mozart lui apprend comment on doit composer un opéra, les mélodies populaires fécondent son inspiration ; mais en même temps les poètes doivent lui fournir la matière à mettre en musique. Et c'est ainsi qu'il emprunte à Gœthe et à Schiller leurs ballades, choisissant d'ailleurs, avec un sûr instinct, celles dont le caractère dramatique est le plus accentué. C'est à une nouvelle d'Hoffmann, *Salvator Rosa*, qu'il demande le sujet de son opéra-comi-

(1) Cf. G. W., VI, 344.
(2) *O. L.*, 346-47 ; cf. G. W., VI, 343-45 (lettre à Devrient du 5 déc. 1846).

que *Signor Formica;* Shakespeare est lui-même déjà mis à contribution avec *Roméo et Juliette* et *La Tempête.* C'est un conte oriental qui lui suggère l'idée d'un grand opéra romantique, *La Clef d'Or* (1836), dont il rédige le livret; la légende de la *Lorelei* lui fournit le sujet d'un autre opéra romantique, et il doit sans doute celui de *Barbe-Bleue* à la nouvelle de Tieck. Ainsi se révèle déjà cette tendance qui porte Ludwig, à ses débuts dans l'art, à s'appuyer sur des modèles à la fois nombreux et divers; mais, chose plus importante pour notre recherche, en cela apparaît aussi ce trait essentiel que, pour Ludwig, la musique ne fut jamais un art indépendant, mais comme une sorte de genre poétique. « Il ne passa pas de la musique à la poésie, car, en lui, la poésie fut la chose première et dernière, mais vint à la littérature par l'intermédiaire de la musique » (1). Il déclare lui-même, dans une lettre à Devrient, qu'il « ne put jamais, dans ses compositions musicales, considérer séparément la parole et le son » (2). Plus tard, dans ses *Etudes sur Shakespeare*, il devait combattre vivement le drame musical, que Wagner avait élevé à la dignité de « drame modèle », et accuser ce compositeur d'avoir ainsi dissimulé son impuissance à exprimer ses idées musicales par les seuls moyens de la musique » (3). Il n'a pourtant point fait autre chose lui-même, précisément parce qu'il était poète avant d'être musicien, et que la musique fut pour lui un moyen d'exprimer des idées poétiques. En outre, l'abondance particulière des plans d'opéras, opéras-comiques ou opérettes démontre qu'il désirait, surtout, exprimer des idées *dramatiques* : « Dans la mesure où, jusqu'à maintenant, j'ai pu voir clair en moi, c'est l'élément poétique de la musique qui m'a attiré vers cette dernière; je ne pourrai produire quelque chose que dans les genres musicaux basés sur la poésie. L'instinct plastique que je voulais satisfaire par mes compositions musicales m'a conduit en maintes erreurs. Et cet instinct plastique semble être, dans ma nature, le trait le plus accentué. Je le vois, c'est dans la poésie que je suivrai mon chemin propre » (4). Et il prononce enfin le mot décisif : « Le vague de la musique ne me suffit plus. Ce sont des formes qu'il me faut » (5).

(1) *O. L.*, 253.
(2) G. W., VI, 344.
(3) G. W., VI, 30.
(4) *Sk. u. Fr.*, 37.
(5) *ibid.*, 54.

En revanche, il ne faudra point s'étonner si le génie poétique de Ludwig reçut, de ce contact prolongé et intime avec la musique, un caractère particulier. Sa haine de l'idée et de l'abstraction en poésie, particulièrement dans le drame, marche de pair avec l'horreur que lui inspire une musique simplement distinguée, qui « ne parle pas au cœur ». Du poète dramatique, en particulier, il exigera qu'il parte, non de l'idée, mais de la réalité vivante, du personnage et de son caractère (1). C'est une « impression d'ensemble, très simple, mais très rigoureusement déterminée, que doit produire le drame ; cette impression s'imposera au spectateur en dehors de toute réflexion »(2). Aussi la composition la plus parfaite sera-t-elle celle « qui fera naître un sentiment prédominant, l'impression d'ensemble voulue par le poète » (2). Cette composition parfaite se trouve chez le seul Shakespeare, et elle est « analogue à celle d'une sonate. Au centre le thème, ou l'idée du caractère du héros, s'oppose au contre-thème, ou à l'autre élément du contraste tragique ; thème et contre-thème réagissent l'un sur l'autre. La première partie expose les éléments du conflit tragique, les matérialise dans la situation du héros ; dans la deuxième partie, ces facteurs s'exaltent, entrent en lutte, et préparent, par leurs actions violentes, la destinée du héros ; dans la troisième, l'état d'âme produit chez le spectateur par cette destinée s'apaise et s'élève avec solennité. *Coriolan* offre le modèle achevé de cette composition » (3). Aussi chaque pièce de Shakespeare a-t-elle « une physionomie individuelle et un ton particulier qui la distinguent des autres. On peut ainsi parler *des* drames de Shakespeare, tandis qu'on ne peut parler que *du* drame antique, de *la* tragédie classique française (4). Dans chaque drame la langue est appropriée au caractère du personnage principal, c'est-à-dire à l'idée même de la pièce (5). De même, chaque scène de chaque pièce a un ton individuel. Enfin Shakespeare attribue à chaque personnage un « ton moyen qui rend possible la plus riche variété d'accents » (6). « C'est dans les dialogues polyphoniques que la vie dramatique

(1) G. W., V, 36-39, 439.
(2) *ibid.*, 265-66.
(3) G. W., VI, 27-28 ; V, 472, 506.
(4) G. W., V, 336.
(5) *ibid.*, 133, 147.
(6) *ibid.*, 476.

est le plus intense... Chacun des interlocuteurs poursuit toujours et développe une même idée... Le procédé est particulièrement efficace et dramatique quand le nombre des voix indépendantes s'enfle peu à peu en un ensemble. Le *Don Juan* de Mozart en offre un exemple » (1). « Lorsque chaque personnage suit la série de ses pensées, il est l'image la plus vivante et la plus parlante de soi-même. Par intervalles, deux ou trois séries de pensées entrent en contact, puis se séparent de nouveau, fécondées l'une par l'autre. Ainsi prend naissance une sorte de symphonie de rythmes formant contraste et pourtant d'accord. Les interlocuteurs sont alternativement spectateurs et acteurs. Des pauses se produisent dans les voix individuelles, tandis qu'une ou plusieurs autres voix poursuivent leurs thèmes. Il en résulte un désordre harmonieux, un pêle-mêle ordonné, une diversité unifiée... C'est dans de tels passages que bat le vrai cœur de la vie dramatique » (2). Et plus loin : « Toutes les pièces de Shakespeare sont des concerts; une voix principale pour un virtuose, les autres étant des voix d'accompagnement qui n'ont une sorte d'indépendance qu'avant ou après les morceaux de concert proprement dits, et se réduisent de nouveau au rôle de simple accompagnement dès que reprend la voix principale » (3). Ces quelques citations, qu'il nous serait facile de multiplier, ne prouvent pas seulement que sa pratique de la musique fournit à Ludwig des images particulièrement frappantes et justes pour exposer certaines de ses conceptions dramatiques; elles montrent surtout que, chez lui, les deux arts de la musique et du drame étaient intimement unis, fondus en une sorte d'entité nouvelle, et non pas seulement associés par un lien accidentel et fragile. Gutzkow lui a reproché d'avoir, dans ses *Maccabées*, usé des procédés de l'opéra, et, en particulier, des « finales bruyants ». Comme on le verra plus loin, dans notre étude sur cette pièce, Ludwig n'a pas eu de peine à redresser cette opinion et à montrer qu'il a, à cet égard, procédé d'une manière bien plus conforme que celle de Schiller aux lois du drame. S'il a pu, en raison de son éducation antérieure, utiliser, pour ses œuvres poétiques, les heureux résultats de ses études musicales, il l'a

(1) G. W., V, 430-31.
(2) *ibid.*, 529-30. Il y a des dialogues polyphoniques dans les *Maccabées*.
(3) *ibid.*, 115

fait en observant lui-même cette différence des genres dont il imposait si rigoureusement aux autres l'observation. « Un autre motif qui impose de chasser de la tragédie les effets musicaux est que, si je puis m'exprimer ainsi, ils sont incompatibles avec la gaîté tragique. Sans doute, les effets musicaux rendent, à un certain point de vue, la tâche du poète plus facile ; ils lui permettent de motiver moins rigoureusement les actes du personnage ; car le spectateur juge alors sous l'influence de son état d'âme et trouve vraisemblables maintes choses qu'il ne croirait pas possibles, s'il n'était pas soumis à une excitation pathologique ; ou bien plutôt il est alors lui-même trop passif pour se demander si ce qui, dans le moment présent, convient à son état d'âme, satisferait aussi son intelligence lorsqu'elle serait revenue à son état normal » (1). Pour nous résumer, nous pouvons admettre que la musique eut, sur les œuvres poétiques de Ludwig, la même heureuse influence que sur celles de Kleist, comme le constate notre poète lui-même. « A cela s'ajoute que je suis venu de la musique à la poésie ; or, la musique, ne se préoccupant que de l'unité d'impression, accorde harmonieusement tous les éléments de l'œuvre d'art en vue de cette unique impression qu'elle veut produire... A mon sens, on n'a point, en examinant l'art et le génie de Kleist, suffisamment tenu compte de l'influence de ses études musicales » (2). Ainsi que Shakespeare, Kleist compose ses pièces comme une sonate, et use des procédés de la musique polyphonique, qui est absolument dramatique. A cet égard, Ludwig reconnaît sa parenté avec lui.



Ludwig fut donc musicien avant d'être poète, mais parce qu'il était avant tout poète. Ses études musicales ne furent que la préface de son éducation poétique, donnèrent à sa poésie le caractère particulier que nous venons d'essayer d'analyser. Cette influence de la musique ne se démentit jamais, et Ludwig pouvait écrire à Julian Schmidt en 1857 : « Maintenant encore, je le reconnais franchement, je marche trop sur les traces du musicien, qui crée directement » (3). Il est pourtant hors de

(1) *Shak.-St.*, ms. III, p. 24. Inédit.
(2) G. W., VI, 393.
(3) G. W., VI, 394.

doute que la musique resta toujours, dans ses œuvres, asservie à la poésie, et que le poète triompha définitivement du musicien.

Le Poète lyrique

Non point, cependant, le poète épique ou lyrique, mais le poète dramatique. Car la poésie lyrique avait, elle-même, de bonne heure séduit le jeune Ludwig, et il continua d'exprimer en de petits poèmes ses impressions, convictions et sentiments, jusqu'au jour où, avec le *Forestier*, la poésie dramatique l'emporta. Ses premiers et trop nombreux essais, inspirés par ses lectures, maladroits pastiches de Schiller, Gœthe, Tieck et Uhland, furent sacrifiés plus tard, comme sans valeur, par le poète lui-même. Ils démontrent d'ailleurs, à leur tour, que Ludwig, à ses débuts, quelque puissante que fût son imagination, avait besoin de l'appuyer sur des modèles. Plus tard son originalité peu à peu s'affirma, à mesure que des impressions plus vives et un sentiment de la nature plus développé lui permirent d'exprimer, « avec tout le charme d'un langage naturellement musical » (1) les sentiments qui agitaient son âme. Les livrets de ses opéras, et le texte des *Lieder* originaux qu'il met en musique, montrent que son lyrisme s'affranchit de plus en plus, trouve une expression plus personnelle et plus originale. Jusque vers l'année 1840, les poésies se suivent sans interruption. Aux poésies lyriques proprement dites s'ajoutent des ballades et des romances. Il essaie de raconter l'*Edda* dans le ton de la ballade, et l'*Empereur Octavien* en un cycle de cent romances. L'intention de Ludwig était de faire un choix parmi les meilleures productions lyriques de sa jeunesse, et d'en former un recueil où celles de son père auraient en même temps figuré. Il conserva jusque vers 1845 l'espoir de se faire un nom dans la littérature allemande comme poète lyrique.

Cet espoir devait être déçu, même après qu'aux poésies maladroites de sa jeunesse et encore imparfaites de sa maturité se furent ajoutés les « *Chants du Bocage* » (2), composés en 1844 et 1845, où s'exprime, avec fraîcheur et naturel, tout le bonheur

(1) G. W., I, 4.
(2) *Buschlieder*, G. W., I.

que goûte enfin son cœur ouvert à l'amour, et les « *Poésies politiques* » (1), nées entre 1845 et 1848, où il tente de donner une expression poétique à son affection pour le peuple, pour la liberté, et pour l'Allemagne. Après la représentation du *Forestier*, Ludwig renonça définitivement à la poésie lyrique (2). Le poète dramatique avait triomphé une fois de plus; après le musicien, le poète lyrique avait succombé.

Mais, en mourant, il léguait à son tour au dramaturge un bien précieux, à savoir la vision nette de la différence essentielle qui sépare la poésie lyrique de la poésie dramatique, et qui interdit à la première d'envahir le domaine du théâtre. Sans doute aurait-il plus difficilement aperçu cette différence s'il n'avait lui-même exprimé en de nombreuses poésies lyriques ces sentiments intimes, ces impressions personnelles, ces idées que le poète dramatique ne doit pas laisser apparaître dans son œuvre sous peine de détruire l'illusion. « Il existe une poésie qui décrit surtout l'activité, dont l'effet s'exerce sur la force agissante dans l'homme, et dont les œuvres sont elles-mêmes pour ainsi dire des actions. (Shakespeare, Homère, poésie spécifiquement dramatique et poésie épique). Il est, par contre, une poésie du sentiment, qui représente principalement les sentiments, a pour effet de développer notre faculté de sentir, de l'affiner, et dont les œuvres sont en quelque sorte des sentiments (Gœthe et la poésie spécifiquement lyrique; jouissance, larmes, soupirs de la volupté, du bien-être, du désir, etc.). Il existe, de même, une poésie de l'imagination. Elle exprime des rêves, fait de l'homme un rêveur; ses œuvres sont elles-mêmes des rêves (Tieck et la poésie fantastique). Une autre poésie réfléchit, enseigne à réfléchir, et ses ouvrages sont des réflexions (Schiller et la poésie didactique). 2 et 4 ensemble favorisent la civilisation, 1 donne force et vigueur à la nationalité et à la moralité » (3). Maints critiques louent un drame pour les beautés lyriques du langage. C'est une erreur grave et lourde de conséquences funestes. Si la poésie dramatique, comme la poésie lyrique, représente des sentiments, elle le fait conformément aux lois du théâtre, qui sont opposées à toute « gradation lyrique du sentiment ».

« Le genre épique agit indirectement en racontant des actes

(1) *Politische Gedichte*, ibid., I.
(2) G. W., I, 5.
(3) *Shak.-St.*, ms. III, p. 21. Inédit.

et des sentiments ; le genre lyrique agit directement en exposant des sentiments ; le genre dramatique agit directement par la représentation d'actes et de sentiments. Le genre dramatique a donc, en commun avec le genre épique, la matière et, avec le genre lyrique, la matière et le caractère direct de la représentation » (1). « Le lyrisme est l'art des couleurs, la poésie épique est l'art du dessin. Dans le drame, les deux sont réunis. Si l'un des deux doit y être prépondérant, c'est l'élément épique, de même que, dans un tableau, le dessin est plus important que le coloris » (2). Ludwig ne veut point dans le drame d'effets musicaux indépendants, étrangers à l'idée de la pièce ; il s'oppose avec une égale vigueur à l'invasion du drame par des éléments lyriques indépendants, n'ayant d'autre but que de permettre au poète de briller et de se faire admirer, et d'autre résultat que de détruire l'illusion en mettant face à face le poète et le spectateur. S'il a combattu Gœthe et Schiller, ce dernier surtout, avec une particulière vivacité, c'est, en partie, parce qu'ils avaient attribué à l'élément lyrique, dans leurs pièces, une place trop importante, le premier par manque d'instinct dramatique, le deuxième par vanité et par amour des applaudissements (3). Les éléments lyriques et épiques n'ont droit de cité au théâtre qu'à la condition de se subordonner à l'élément dramatique, de renoncer à leur indépendance, d'obéir aux lois spéciales de la scène, et de se transformer en éléments dramatiques. Mais, quand il en est ainsi, le lyrisme, au lieu d'être nuisible, donne au drame toute sa valeur. Car il est bien vrai, comme l'affirment Schiller et Hebbel, que le poète ne peut rien mettre dans son œuvre qu'il n'ait tiré de soi-même. Et c'est pourquoi Ludwig a eu beau renoncer à la poésie lyrique, nous ne l'en retrouvons pas moins dans ses œuvres dramatiques elles-mêmes, sous les traits de ses principaux héros ; mais il s'y met discrètement, presque secrètement, parce qu'il est modeste, mais surtout parce que les lois du genre dramatique l'exigent. Il faut bien connaître la vie, les sentiments et les idées de Ludwig pour le découvrir, avec son ardent amour de l'art, sous les traits de Cardillac, avec sa fermeté d'âme et son stoïcisme dans le

(1) *ibid.*, p. 71. Inédit.
(2) *ibid.*, ms. I., p. 232. Inédit.
(3) Cf. notre ouvrage : *Les « Etudes sur Shakespeare » d'Otto Ludwig*, chap. sur *Gœthe* et *Schiller*.

malheur sous ceux de Frédéric II. Il est plus difficile d'apercevoir dans le *Forestier* les convictions libérales et la sagesse politique de Ludwig, l'affection qu'il éprouve pour son peuple, et qui le pousse à lui crier un avertissement au bord de l'abîme. Par contre, dans celle de ses nouvelles qui ressemble le plus à un drame, Apollonius ressemble lui-même à Ludwig comme un frère (1). Et de même que, dans son premier essai dramatique, l'esquisse d'un mystère sur le *Christ*, il voulait se mettre tout entier, avec tout son cœur épris d'affection et ivre de dévouement, de même la belle sérénité d'une âme que la souffrance n'avait pu abattre, que l'infortune n'avait pu aigrir, et qui toujours ignora la haine et l'envie, toute la résignation avec laquelle, sans un cri de protestation, tout au plus avec quelques paroles de regret douloureux, il accepte l'idée de la mort prochaine, sont incluses dans les dernières paroles de son héros Tibérius Gracchus ; « Une fois encore, avant que je meure, laisse-moi saluer la maison où fut mon berceau; puis, comme des enfants, nous parlerons d'un avenir plus beau. Alors, je me détacherai comme se détache de sa branche une feuille morte, qui, tout à l'heure encore, murmurait au milieu de ses sœurs, et que personne ne voit tomber. Votre visage sera tourné vers l'Orient, tandis que je disparaîtrai là-bas, avec le soleil couchant ! » (2).

En renonçant à la poésie lyrique, Ludwig n'a donc point renoncé au lyrisme; il a mis dans ses pièces le meilleur de lui-même. Mais il l'a fait en poète dramatique, en pliant son lyrisme aux lois du théâtre.

Le Poète épique

Et, de même, le genre épique, auquel il consacra une si grande part de son activité littéraire, auquel il dut le succès presque triomphal de ses deux nouvelles thuringiennes : *Die Heiteretei*, *Zwischen Himmel und Erde*, finit, pourtant, par succomber dans la lutte et céda définitivement la place au drame. Dans le

(1) A noter en outre que dans *Die Heiteretei* et dans *Zwischen Himmel und Erde*, l'auteur intervient personnellement à plusieurs reprises, comme déjà dans *Maria* et dans le *Conte des trois souhaits*.

(2) G. W., IV, 398.

domaine du genre narratif, l'imagination de Ludwig fut particulièrement active, dès sa jeunesse. De bonne heure, les plans de nouvelles, romans ou poèmes épiques s'accumulent, et leurs visées ambitieuses sont en proportion de leur nombre. Une « théodicée de la musique » (*Cacilie* ou *Polyhymnia*), une épopée héroïque sur *Svanhildur*, sont projetées, mais reçoivent à peine un commencement d'exécution (1); dès 1836 germe dans son esprit l'idée d'une épopée nationale allemande dont le plan et les données devaient, un quart de siècle plus tard, prendre un développement gigantesque (2). La maladie et l'ampleur du sujet empêchèrent Ludwig d'aller au-delà de ce plan, et ce poème, comme beaucoup d'autres, resta à l'état de projet. Les types qu'il voit défiler dans l'épicerie de son oncle lui inspirent des sujets de nouvelles (3), et de « petites histoires » dont il déclare lui-même qu'elles étaient « pleines de passion et d'émotion » (4). Tout cela révèle le travail intense et fiévreux d'une imagination débordante, où surgissent presque à chaque heure du jour de nouvelles idées d'opéras, de poésies, de poèmes épiques et de récits, qui s'entremêlent, se confondent, et, comme il est naturel, s'annihilent réciproquement. Aussi n'en est-il résulté aucune œuvre entièrement rédigée, et il nous faut arriver jusqu'à l'année 1840 pour rencontrer une nouvelle enfin terminée par son auteur, et même imprimée.

C'est *Das Hausgesinde*, où apparaît l'influence de ses modèles Tieck et Hoffmann. En 1843, Laube fait paraître dans sa revue : *Zeitung für die elegante Welt* une autre nouvelle de Ludwig : *Die Emanzipation der Domestiken*, satire dirigée contre les théories sociales de la Jeune Allemagne et déjà bien supérieure à la première. Par contre, une troisième nouvelle, dont la rédaction fut terminée en 1843 : « *L'histoire véridique des trois souhaits* » (*Die wahrhaftige Geschichte von den drei Wünschen*) ne trouva pas d'éditeur et fut refusée par Laube lui-même; il n'y a point lieu de s'en étonner, car elle était précisément dirigée contre les éditeurs et contre les mœurs de Leipzig à cette époque. Cette œuvre est conçue entièrement à la manière d'Hoffmann, le réel y est décrit sur le mode fantastique,

(1) *O. L.*, 72.
(2) *ibid.*, 356-63.
(3) *Sk. u. Fr.*, 18.
(4) *ibid.*, 25.

mais avec une grande exactitude de vision et d'observation. De la même année 1843, particulièrement féconde, date encore une autre nouvelle : « *Maria* », issue d'une anecdote racontée à l'auteur par son ami l'orientaliste Wetzstein, et où apparaissent déjà, en dépit de quelques maladresses dans l'intrigue, les qualités essentielles qui plus tard distingueront ses chefs-d'œuvre narratifs. Parallèlement aux *Poésies du Bocage,* la *Nouvelle du Bocage,* écrite en 1844, après ses fiançailles avec Emilie Winkler, exprime toute la joie dont son cœur déborde, mais sous une forme encore bizarre, et comme s'il était question d'un personnage étranger. Puis, abandonnant de plus en plus ses modèles romantiques, il se tourne vers le roman social, et esquisse les plans de nombreux sujets : *Klaus und Klajus,* du genre humoristique, à la manière de Jean Paul, et auquel il travaille à partir de l'année 1845 ; *Der neue don Quichotte,* à la fois humoristique et satirique ; *Die neue Undine,* enfin *Der Candidat* (ou *Der Apostel*), remplissent une période nouvelle de son activité littéraire, et montrent une évolution déjà accentuée vers le réalisme. Celui-ci, pourtant, ne devait pleinement s'épanouir que dans ses deux dernières et plus belles nouvelles : *Die Heiteretei* et *Zwischen Himmel und Erde.*

Le succès de ces deux œuvres fut si éclatant que Ludwig aurait pu légitimement renoncer, quelque temps du moins, au théâtre et se consacrer uniquement au genre narratif, qui, outre la gloire, lui donnait quelques ressources. Mais ni la gloire ni les besoins matériels les plus pressants ne sont capables de le détourner du théâtre. Les encouragements d'Auerbach eux-mêmes sont impuissants à l'arracher à ses *Etudes sur Shakespeare* et à ses sujets de drames. La misère menaçant d'entrer au logis, Ludwig songe à gagner quelques écus en écrivant des nouvelles. Il conçoit le projet d'en composer un recueil à l'aide de ses nombreux plans dramatiques, « procédant ainsi à l'inverse de Shakespeare, qui transformait ses nouvelles en drames (1) ». Auerbach le détourna vivement de ce projet, mais lui conseilla, en revanche, d'écrire de nouveaux récits. « J'ai toujours voulu te maintenir sur le terrain dramatique. Tu es le seul qui ait pu unir le théâtre et la poésie, mais quand les choses ne vont pas, nous n'avons pas le droit de nourrir éter-

(1) *O. L.*, 366.

nellement des intentions; il nous faut saisir ce que le moment présent exige et donne » (1). Après avoir commencé à rédiger *Agnès Bernauer* sous forme de nouvelle, Ludwig « se persuada rapidement que cette transformation en récits des sujets de ses drames ne lui procurerait même pas les ressources nécessaires pour les besoins les plus immédiats » (2) et il renonça définitivement à une tentative qui, d'ailleurs, répugnait profondément à sa probité artistique.

Même avant d'avoir pris cette décision par laquelle désormais Ludwig se consacrait exclusivement au théâtre, celui-ci avait triomphé déjà dans la plus belle de ses nouvelles, s'il est vrai que l'élément dramatique soit, dans *Zwischen Himmel und Erde,* le plus important. Ludwig a toujours établi une séparation rigoureuse entre les genres épique et dramatique, a toujours interdit au premier de pénétrer dans le domaine du second. Et les drames de sa maturité sont, en effet, purs de tout mélange avec des éléments épiques indépendants. Par contre, — et c'est son tempérament seul qu'il faut en rendre responsable, puisque sa réflexion critique s'y opposait — l'élément dramatique a envahi son chef-d'œuvre narratif. L'action, limitée à quatre personnages, se déroule sans interruption, avec une rapidité tout à fait contraire aux procédés du genre épique, qui exige une marche lente, brisée, et retardée volontairement. Les personnages sont typiques en même temps qu'individuels; ils sont en proie à de vraies passions dont ils sont les victimes et dont l'auteur, comme Shakespeare, fait vraiment « l'histoire naturelle »; ces passions déterminent les évènements au lieu que, dans l'épopée, ce sont les évènements qui conduisent les hommes. L'intérêt de curiosité, si important dans la nouvelle, n'est pas recherché par l'auteur; dès le début, il nous indique à quelle situation actuelle ont abouti les évènements qu'il veut nous raconter. « Ludwig n'était que trop disposé à regretter l'absence, dans sa nouvelle, d'un exposé ample et libre des évènements, à considérer comme une faute la violence de la tension dramatique. Et il est incontestable que *Zwischen Himmel und Erde* renferme des éléments dramatiques plus puissants que ne l'exige le style purement épique » (3).

(1) *ibid.*, 366.
(2) *ibid.*, 366.
(3) *ibid.*, 322.

Il n'entre point dans notre projet d'examiner si les regrets de Ludwig sont ou non justifiés. Mais nous pouvons en conclure que, malgré les apparences, c'est le génie dramatique de Ludwig qui l'a emporté, même dans son chef-d'œuvre épique.

Ludwig et les arts plastiques

Pour compléter cette physionomie curieuse d'artiste presque universel, il reste à signaler son don remarquable d'observation visuelle, qui lui permit, sans s'être jamais exercé dans l'art du dessin et de la peinture, d'apprécier, avec toute la précision d'un homme du métier, dessins et tableaux. Son ami K. Schaller raconte : « Nous parlions aussi de la peinture, dont Ludwig s'efforçait d'acquérir l'intelligence par la lecture, la réflexion personnelle, et par ses entretiens avec le peintre I. Burckardt ; il porta plus tard ces connaissances à un point de perfection rarement atteint par un artiste de son espèce » (1). Les paysages de sa Thuringe l'enthousiasmaient jusqu'à lui faire pousser des cris de joie (2). Plus tard, il admira de même ceux des environs de Dresde. Dans cette dernière ville, en outre, il fut l'un des visiteurs les plus assidus du musée de peinture, et il sentit naître en lui comme un sens nouveau. « Avec une sûreté de coup d'œil parfaite, avec un instinct infaillible pour toute valeur intellectuelle véritable, il distinguait le significatif du prétentieux ; la justesse de ses jugements, tant sur l'ensemble que sur les mille détails d'un tableau, plongeait les artistes dans l'étonnement (3). En lui, les tableaux ainsi examinés continuaient à vivre avec une clarté lumineuse, fécondant son imagination, et ils lui permirent plus tard d'établir des comparaisons entre leurs impressions pittoresques fondamentales et les impressions poétiques » (4). Hermann Lücke, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, un des amis de Ludwig dans les dernières années de sa vie, raconte à ce sujet : « Bien qu'il n'eût pas depuis longtemps visité le musée de peinture de Dresde, il conservait d'un nombre considérable de tableaux l'image la plus précise, jusque dans les plus petits détails. Sou-

(1) *Sk. u. Fr.*, 20.
(2) *ibid.*, 21.
(3) *O. L.*, 383.
(4) *ibid.*, 201.

vent, l'impression qu'avaient produite en lui certains de ces tableaux était restée si forte, qu'il les voyait longtemps devant ses yeux avec toute la netteté d'une hallucination. De la célèbre *Descente de Croix* de Rubens, il racontait que son image, pendant longtemps, au cours de ses lectures, s'était interposée entre son œil et les lignes imprimées qu'elle recouvrait.... Ce sont les grands coloristes des écoles italienne et hollandaise que, toujours, il admira le plus. Des tableaux du Titien, il aimait surtout la « *Bénie* », dont il avait une excellente copie en couleurs. Il racontait que souvent l'impression colorée produite par ces chefs-d'œuvre s'était comme détachée du tableau, se rendant en quelque sorte indépendante, et avait fécondé poétiquement son imagination de la manière la plus variée » (1).

Le phénomène décrit par Ludwig lui-même sous le nom de « Farben-und Formen-Spectrum », qui a joué un rôle si important dans sa production dramatique, et qui, en partie, explique sa stérilité relative, n'a plus lieu de nous étonner. Il note, dès 1840, dans son *Journal* : « A propos de l'apparence que revêtent les idées dans mon esprit, j'ai observé qu'elles se présentent à moi sous l'aspect d'une forme vague et colorée avant que je parvienne à en avoir pleinement conscience. Il en est probablement toujours ainsi, quoique mon attention ne soit pas toujours attirée sur ce phénomène, et que je ne l'observe pas dans chaque cas. A mesure que la conscience s'empare d'une telle idée pour la reconnaître de plus en plus clairement, la couleur et les contours, d'abord chaotiques et informes, se précisent, et, finalement, disparaissent. Aurions-nous un œil intérieur qui procéderait d'après les mêmes lois que l'œil extérieur ? Aurions-nous en nous-mêmes un double de nos sens, et l'imagination ne serait-elle pas autre chose qu'un corps plus délicat, avec des sens plus fins, mais identiques ? Ou bien les corps renfermeraient-ils d'autres corps, de plus en plus délicats à mesure qu'on avance vers l'intérieur, le corps enveloppé étant identique à celui qui l'enveloppe, seulement plus fin ? Magnétisme. Ainsi Gœthe et Schiller. Dès que je pense, non seulement à eux, mais à quelques-unes de leurs qualités particulières ; ou bien lorsque, en une circonstance quelconque, je rencontre une qualité qui me rappelle ces deux poètes, ce phénomène coloré inté-

(1) *O. L.*, 349.

rieur précède toujours en moi ce souvenir. Mais dès qu'intervient mon attention et que je prends conscience de ce phénomène, il disparaît, et il en est de lui comme des dernières paroles entendues dans un rêve, et que l'on croit entendre encore en se réveillant. Je puis cependant, par l'effet de ma volonté, faire revivre à peu près ces phénomènes. Tandis qu'ils revivent, je ressens la présence d'un certain état d'esprit qui lui correspond et qui l'accompagne toujours, mais qui, lui aussi, tient plutôt du rêve. — Gœthe évoque une couleur jaune avec un reflet très faible d'un brun verdâtre... Schiller me fait apercevoir un cramoisi pâle et transparent, à peu près semblable au rouge que le soleil couchant fait apparaître sur du papier blanc. Chaque poésie qui prend naissance en moi n'est, tout d'abord, qu'une impression colorée perçue par l'œil intérieur, une apparition au sein de laquelle se produit un mouvement comme si elle voulait prendre forme. L'idée de l' « *Eckart* » m'est apparue plusieurs fois comme une sorte de temple baigné d'une lumière jaunâtre ; c'était quelque chose d'intermédiaire entre un bâtiment majestueux et un corps humain aux nobles contours; tout cela alors que les traits fondamentaux étaient déjà esquissés. Mais, dès que la silhouette se détachait nettement à mes regards, dès que, pour ainsi parler, elle cessait d'être un simple état d'âme, l'image s'évanouissait. Il arriva qu'un jour ma conscience put s'en emparer par surprise; j'en fus étonné, car c'était la première fois que je constatais l'existence du phénomène à propos d'un poème déjà commencé; mais, dès que je l'examinai attentivement, l'image disparut; depuis lors, son souvenir n'est pas plus précis que celui d'un rêve, dont on peut faire revivre l'état d'âme qui l'accompagnait, mais non les formes aperçues. Depuis que j'ai pris la résolution d'observer, j'ai perdu la naïveté, et je puis volontairement me représenter, par l'imagination, des phénomènes semblables » (1).

Ce phénomène est si important, exerça une telle action sur la genèse des œuvres dramatiques de Ludwig, qu'il devait l'exposer de nouveau, quelques années plus tard, dans les termes suivants :

« Ma manière de procéder est la suivante : J'éprouve tout d'abord une impression musicale, laquelle se transforme en

(1) *Sk. u. Fr.*, 45-47 (*Tagebuch* 1840, Mars).

couleur; puis je vois des formes, soit une seule, soit plusieurs, dans une certaine position de repos ou de mouvement. Supposez une eau-forte gravée sur du papier de la couleur en question, ou bien plutôt une statue ou un groupe de statues de marbre que le soleil éclairerait à travers un rideau de cette même couleur. J'éprouve une sensation de couleurs analogue lorsque j'ai lu une œuvre poétique qui m'a ému. Dans l'état d'esprit où me plonge la lecture des poésies de Gœthe, je vois un jaune d'or tirant sur l'or brun. Celles de Schiller me font voir un cramoisi éclatant. Avec Shakespeare, chaque scène revêt une nuance de la couleur générale évoquée par l'ensemble de la pièce. Il est très remarquable que cette statue ou ce groupe de statues que j'aperçois ne sont généralement pas ceux de la catastrophe ; c'est parfois simplement une figure caractéristique, dans une certaine situation pathétique; mais bientôt toute une série d'autres formes viennent se joindre à elle, et ce que je découvre tout d'abord de mon sujet, ce n'est pas l'affabulation elle-même; mais, tantôt en avant, tantôt en arrière de la première situation entrevue se dressent sans cesse de nouvelles figures et de nouveaux groupes plastiques, jusqu'à ce que je possède ma pièce toute entière dans toutes ses scènes. Tout cela avec une très grande rapidité, d'une manière toute passive, et au milieu d'une sorte d'angoisse physique qui me domine complètement. Je peux fort bien reproduire, par l'effet de ma volonté, toutes ces scènes dans leur ordre, mais quant à en résumer le contenu en une courte narration, cela m'est impossible. Les gestes des personnages m'indiquent en outre ce qu'ils doivent dire. Je mets sur le papier tout ce que je puis, mais lorsque cet état d'esprit où je me trouve m'abandonne, ce que j'ai écrit devient pour moi lettre morte. Je me mets alors en mesure de combler les lacunes du dialogue. Pour cela, il faut que j'examine avec l'œil du critique ce que j'ai déjà composé. Je cherche l'idée qui est le dénominateur commun de tous ces détails, celle qui a donné naissance à toutes ces apparitions et qui les unit entre elles. Je cherche aussi les membres de l'action pour voir clairement le nœud causal; j'ordonne tout ce désordre, et je fais enfin mon plan, dans lequel plus rien n'appartient au pur instinct, mais où il n'y a plus qu'intention et calcul, et dans l'ensemble, et dans chaque mot pris à part ». (1)

---

(1) G. W., 215-16 ; cf. *ibid.*, 219-20.

Est-il nécessaire de commenter ces passages si curieux, si caractéristiques, pour en tirer la conclusion que tous les dons artistiques de Ludwig concourent à faire de lui non seulement un dramaturge, mais en quelque sorte le dramaturge-né ? Dramaturge, il le fut tout d'abord par tempérament, par instinct; puis, après les échecs successifs de ses tentatives dans les domaines de la musique, de la poésie lyrique et du genre épique, par conviction raisonnée, inébranlable, contre laquelle ne purent prévaloir les raisons les plus légitimes, les besoins matériels les plus pressants. C'est parce qu'il fut le « poète dramatique » par excellence qu'il put, dans ses *Etudes sur Shakespeare,* se montrer un législateur si sévère du théâtre. Aussi nous sera-t-il sans doute permis de passer rapidement sur l'influence que la mère, par ses récits, put avoir sur l'éveil de l'instinct dramatique chez l'enfant, (1) et sur la présence, dans la bibliothèque paternelle, des œuvres de Shakespeare, Gœthe et Schiller, Tieck et Hoffmann; (2) les représentations théâtrales données par le jeune Otto, avec ses camarades, dans les ruines de l'hôtel-de-ville d'Eisfeld, les concerts symphoniques, les représentations d'opéras qu'il dirigea plus tard dans la même ville (3), suffisent à nous prouver combien était impérieux l'instinct plastique et dramatique de Ludwig, à qui « il fallait des formes ».

Impérieux, disons-nous; pathologique serait peut-être plus exact encore. Car ces visions qui le hantent ainsi à la lecture d'un poème, il ne peut s'en défaire qu'en donnant la vie, dans ses pièces, aux figures qu'elles évoquent, aux personnages dont elles font naître l'idée dans son esprit. Son imagination est si extraordinairement puissante et féconde qu'elle en revêt un caractère anormal. Tous les personnages qu'il aperçoit ainsi dans ses visions, ou qu'il invente après coup, prennent forme et corps, ayant chacun une attitude caractéristique ou faisant des gestes particuliers. « Je vis pour la première fois le forestier, — avant même de savoir quoi que ce soit de l'intrigue, — faisant le geste qui doit accompagner ses paroles : Il faudrait abattre ainsi ces bêtes féroces ! — Le droit doit rester le droit ! — J'ai tort ! — » (4) Il écrit encore : « Le forestier, Judah et

---

(1) *O. L.*, 42-43.
(2) *ibid.*, 43.
(3) *ibid.*, 43-45.
(4) *Sk. u. Fr.*, 140.

Léa, même la Heiteretei m'apparaissaient en de telles visions » (1). En une seule nuit, toute la pièce du *Forestier,* dans tous ses détails, prend une forme définitive, parce qu'une idée a soudainement traversé son imagination. Il doit, écrit-il à Devrient, pour se délivrer des figures grimaçantes de Franz et de Rinken, qui l'obsédaient et le poursuivaient, et menaçaient d'envahir ses autres sujets, leur donner une existence dans sa pièce d'*Agnès Bernauer*; sinon, il en serait mort. Dans un brouillon de lettre à Julian Schmidt, il constate que « ses pensées se transforment en sentiments et en personnages, venant augmenter l'énorme masse des créatures déjà ébauchées, et qui, toutes les nuits, entourent sa couche, exigeant qu'il leur donne la vie » (2). Lorsque, pour la dernière fois, il changea d'habitation en octobre 1864, et qu'à cette occasion il détruisit une pleine caisse de manuscrits, Heydrich s'efforça de sauver ces précieux documents, mais en vain : « Les âmes enfermées dans les plans de mes drames sont debout la nuit auprès de mon lit, et me demandent la vie. Il faut que je mette fin à cela. Je suis trop malade pour pouvoir donner un corps à ces âmes » (3).

Comment admettre, après tout ce que nous venons d'exposer, que Ludwig pût devenir autre chose qu'un poète dramatique ? Il le fut dès sa jeunesse, et le resta toute sa vie. Lorsque Devrient fit sa connaissance et entreprit de faire son éducation technique, de lui apprendre « le métier », il trouva le plus favorable des terrains. Il n'est pas étonnant que l'élève ait bientôt dépassé le maître, et soit devenu à son tour le « maître en dramaturgie » de toute son époque.

---

(1) G. W., VI, 220.
(2) *O. L.*, 355.
(3) *ibid.*, 382. — Cf. Gœthe, *Annales* pour 1803, à propos de la *Fille Naturelle* : « Indessen war's geschehen und die geliebten Scenen der Folge besuchten mich nur manchmal, wie unstæte Geister, die wiederkehrend flehentlich nach Erlœsung seufzen ».

Ses idées sur l'art, particulièrement sur l'art dramatique (1).

Comment ce dramaturge conçoit-il, au moment où il naît véritablement à la vie littéraire, et jusqu'à l'époque des chefs-d'œuvre, l'art en général, l'art dramatique en particulier ?

Exposer les idées de Ludwig sur l'art en général, et sur l'art du théâtre en particulier, jusqu'à l'époque des *Maccabées*, revient, en somme, à préciser son attitude vis-à-vis du mouvement littéraire de la Jeune Allemagne, car ces idées se sont affirmées, en particulier, par une opposition absolue, irréductible, aux tendances et aux œuvres de cette école. Le fondateur de la doctrine esthétique du « réalisme poétique », qui allait devenir celle des générations postérieures, commence par prendre, vis-à-vis de son époque, une position de combat, et va chercher ses modèles dans les formes d'art, déjà passées, du romantisme et du Sturm und Drang. Plus tard seulement il s'en tiendra au seul Shakespeare, l'ancêtre commun, abandonnera les disciples maladroits pour n'écouter que le maître lui-même, donnera une forme plus claire et plus sûre aux idées encore peu mûries de sa jeunesse, à ses conceptions très saines, mais que ses propres œuvres contredisaient trop souvent, et pourra formuler la

---

(1) A. Sources imprimées : 1. Heydrich : *Skizzen und Fragmente ;* 2. A. Stern : *Otto Ludwig. Ein Dichterleben.* 2. Aufl. Plus complet que le précédent. Tous deux ont utilisé en partie les :

B. Sources manuscrites : a. *Tagebücher* des années 1837, 1838, 1839, 1840; b. *Hauskalender* (1843, 1850, 1857, 1859, 1863); c. *Schreibkalender* (1843, 1863); d. *Jahreskalender* de 1863 (Cf *O. L.*, 381); e. La correspondance d'Otto Ludwig; f. Les cahiers d'études et de notes diverses des années 1840 à 1850. Des extraits ont été publiés par Heydrich, *Sk. u. Fr.*, sous les titres : *Aus alten Heften des Dichters* (p. 65-71), *Romanstudien* (p. 92-101), et dans son édition des *Shakespeare-Studien*, sous le titre de : *Dramaturgische Hefte aus den Jahren* 1840-1851. Ils ont été reproduits par Stern, soit dans sa biographie de Ludwig, soit dans son édition des *Shakespeare-Studien*. En dehors d'un *Tagebuch* de l'année 1840, désigné comme : *Diarium II*, 1840 (Auguste à Octobre), et des cahiers désignés sous la lettre f, aucune des sources manuscrites indiquées ci-dessus ne nous a été communiquée au G. S. A. Ayant demandé à les consulter, il nous fut répondu que M. O. Walzel s'est réservé le droit de les publier éventuellement; jusque là ces documents sont inaccessibles aux chercheurs. A. Stern a, heureusement, pu les avoir à sa disposition avant cette interdiction, et les a abondamment utilisés (Cf. *O. L.*, VI-VII).

doctrine poétique qui, de son vivant déjà, devait se révéler si féconde.

⁂

C'est seulement à partir de son séjour à Leipzig que ses idées sur l'art peuvent être pour nous d'un réel intérêt. Sa vie antérieure ne lui a pas fourni l'occasion de comparer, au monde d'idées, d'impressions et de sentiments qui s'agite en lui, les idées et sentiments d'autrui. Bien loin de pouvoir le conseiller et le guider, ses compatriotes obéissent modestement aux indications du jeune compositeur de génie. Aussi le premier contact avec le monde extérieur devait-il aboutir à un conflit. La musique de son maître Mendelssohn lui produit la même impression que les « dames de Leipzig, qui ont toutes l'air d'avoir passé une nuit blanche, et qui sont, aux femmes d'Eisfeld, ce qu'un herbier est à une prairie ». (1) « Vous autres habitants d'Eisfeld et d'Hildburghausen, vous n'avez pas la moindre idée de la tendance de la musique et de la poésie de ces dernières années. Quiconque vient à Leipzig avec ma manière de voir, pour les juger et s'y exercer, a le même sort qu'un petit hobereau qui se rend à Paris habillé à la mode ancienne. Les gens l'étonnent, et il les étonne ». (2) La musique nouvelle, « ultraromantique » (3), est loin d'être meilleure que l'ancienne, et « je ne puis me résoudre à changer le meilleur pour le nouveau » (4). « J'ai pensé et je pense encore que la musique doit guérir, non déchirer, réconcilier, non blesser. Or, cette musique moderne a failli maintes fois me perdre. On en est arrivé au point de manger de la moutarde en guise de légumes ». (5) « Depuis Beethoven, la musique a une maladie de cœur ; elle est perpétuellement tiraillée entre le ciel et l'enfer ». (6) « Les compositeurs montrent maintenant non de l'enthousiasme, mais de l'habileté commerciale ; ils inventent des tournures nouvelles et étranges, tels les coiffeurs et les friseurs qui songent à une nouvelle ondulation originale, ou les fabricants qui cherchent de nouveaux modèles. Il en est de même dans la poésie ». (7)

(1) Lettre à Karl Schaller du 2 Octobre 1839. (*Sk. u. Fr.*, 29).
(2) *Sk. u. Fr.*, 41.
(3) *ibid.*, 41.
(4) *ibid.*, 41.
(5) *ibid.*, 42.
(6) *ibid.*, 43.
(7) *ibid.*, 49.

Chez ce jeune homme de vingt-six ans, ainsi brusquement transplanté à Leipzig, isolé, perdu dans cette ville élégante et frivole, existe donc déjà ce trait essentiel et immuable de son caractère, celui qui l'accompagnera toute sa vie, animera tous ses projets, l'encouragera et le soutiendra aux jours d'épreuve : l'amour exclusif de la vérité, de la nature, la haine de tout ce qui est fardé, voilé, mensonger. « Ce qu'il y a de meilleur dans la vie, c'est la vie elle-même, mais la vie qui se rattache directement à la nature, loin de tout mensonge élégant ». (1) C'est pour lui « un mensonge élégant » que de « faire parler les paysannes comme des duchesses ». (2) Il ne veut pas, quant à lui, malgré Mendelssohn, les faire parler autrement que comme de vraies paysannes. L'art véritable est, pour lui, celui qui peint la réalité sous ses traits les plus caractéristiques, et non celui qui la déforme sous prétexte de l'embellir. Il préfère ne pas « avoir de goût », comme le lui reproche son maître, plutôt que d'être privé, comme lui, « du sens du naïf, de l'immédiat, du naturel ». (3)

Cette sincérité qu'il exige des hommes et de l'art, il la possède lui-même à un très haut degré. Elle préside à l'examen qu'il fait de ses œuvres comme de ses aptitudes. Elle l'accompagnera toute sa vie. C'est par sincérité vis-à-vis de soi-même qu'il abandonne maintenant la musique pour la poésie. « La poésie, notamment le drame, — surtout la tragédie, — a une influence salutaire et sanctifiante sur ses fervents, dont elle élève et élargit l'esprit ». (4)

Quelle est donc cette poésie qui l'attire si puissamment? Comment la conçoit-il ? Que lui demande-t-il ?

Les qualités que nous l'avons vu exiger de la musique, il les demande aussi à la poésie. Il la veut vraie, sincère, tout près de la nature et de la vie. Il demande à cet art de nous enseigner l'art suprême, qui est l'art de la vie elle-même, de nous apprendre à rendre notre existence terrestre digne et heureuse. « L'art de la vie est l'art suprême. Ce qui existe par delà la vie, nous l'ignorons et ne pouvons le savoir. La dignité et le bonheur de la vie, voilà ce que nous pouvons et devons atteindre. La poésie, en

(1) *ibid.*, 29.
(2) *ibid.*, 30.
(3) *ibid.*, 32.
(4) *ibid.*, 32.

tant que poésie, doit nous montrer non seulement comment le péché, les mauvaises actions, la violation du devoir, mais encore comment l'erreur, la fausse apparence, l'imprudence, l'excès dans la passion, même quand elle est dirigée vers le bien, ou son désaccord avec les possibilités du temps et du milieu, etc., peuvent détruire le bonheur et la dignité de l'existence; comment l'homme est l'artisan de son propre destin, auquel il travaille chaque jour, à chaque heure. Elle doit montrer à l'homme tous les masques dont se recouvrent les passions basses; lui révéler comment il se ment à lui-même tous les jours, inconsciemment ou avec une demi-conscience, soit à propos de soi-même, soit à propos des autres; elle doit montrer à l'homme la vérité de la vie, et, par là, l'amener à être sévère pour lui-même, indulgent aux autres. Elle doit être une poésie de la vérité ». (1)

Très haute et très noble est donc la tâche qu'il assigne à la poésie. C'est elle, et non point une philosophie misérable et impuissante, qui rétablira l'homme dans son unité primitive, détruite par une mauvaise organisation sociale, par une éducation efféminée dont sont responsables en partie les grands écrivains classiques de l'Allemagne. « J'ai voulu me réfugier dans les bras de la philosophie pour remédier à mon indigence, pour échapper à ma détresse intérieure. Juste ciel ! elle est encore plus pauvre que moi, et doit recourir à un Dieu d'emprunt ». (2) La philosophie de Hegel, à laquelle il a demandé de le renseigner sur l'esprit de l'époque actuelle, n'est qu'une « philosophie de l'abstraction et de la négation », (3) ne peut donc rien fonder de positif, est incapable de rendre aux hommes, avec la joie de vivre, la santé morale. Ce sera l'œuvre de la poésie, car, si « la philosophie pose des bornes, la poésie les enlève » (4). Elle peut et doit réussir où la philosophie a échoué. « Toute notre éducation, par le moyen de l'école, de l'art et de la société, n'aboutit qu'à nous diviser. Le but de l'art ne devrait-il pas être précisément de restaurer l'unité primordiale de l'homme ? Cette totalité indivisible de l'homme doit être mon idéal, dorénavant, dans l'art comme dans la vie. Réconciliation de l'homme avec la vie, — donc une autre vie ». (5)

(1) *ibid.*, 37-38.
(2) *ibid.*, 40.
(3) *ibid.*, 41.
(4) *ibid.*, 48.
(5) *ibid.*, 40-41.

Ludwig ne dira point autre chose, plus tard, dans ses ***Etudes sur Shakespeare***, et c'est précisément parce qu'il trouvera réalisée, dans les œuvres du grand poète anglais, sa propre conception de la poésie, qu'il le choisira et l'imposera comme modèle. Mais, en attendant, il est loin de la retrouver dans les productions littéraires contemporaines. C'est le moment où l'école de la Jeune Allemagne célèbre ses triomphes; où la réaction contre l'école romantique, particulièrement contre son indifférence à l'égard des questions du jour, atteint son point culminant; où la poésie lyrique, le roman et le théâtre sont mis au service des revendications politiques et sociales, asservis à une tâche contraire à leur essence, détournés de leur destination pour devenir, entre des mains inexpérimentées, un instrument peu docile et déformé. Les critiques ne se demandent plus : « Cette œuvre est-elle belle ? » mais : « Quelles idées défend-elle ? Quelles sont les opinions de l'auteur ? A quel parti va-t-il fournir des armes ? » Et ainsi les conditions même de l'art sont détruites ; on le condamne à servir non plus uniquement la vérité, mais telle vérité du moment, telle formule de l'heure.

Si, du moins, ces écrivains étaient sincères et désintéressés, on pourrait suivre leurs efforts avec sympathie. Mais le manque de sincérité est leur défaut le plus commun. Dans les déclamations vertueuses des épigones de Schiller, Ludwig découvre « le mensonge du poète vain qui veut étaler de nobles pensées qu'il ne possède pas », (1) et il se propose de dévoiler tous les dangers d'un idéalisme faux et simulé. Car ce sont des ambitions personnelles qui se cachent sous le feint amour d'une liberté idéale. « On se fatigua de la vertu et de l'esprit de sacrifice, l'idéal fut considéré comme trop creux. L'on devint alors « déchiré » à la Faust et à la Werther; le désir de se contempler dans le miroir de l'œuvre d'art grandit jusqu'à la coquetterie la plus efféminée. Comme auparavant de l'amour, on abusa maintenant de la haine : on s'enfla, on déclama, la phrase régna en souveraine, on détesta les tyrans ou bien n'importe quoi. Le mensonge atteignit son point culminant; la poésie dut se mettre au service de la politique, et perdit son point de vue élevé, inaccessible ». (2) Or, la poésie, pas plus que la politique, n'a besoin de déclamations : toutes deux réclament des actes et du dévouement.

(1) *ibid.*, 65.
(2) *ibid.*, 65.

« L'art n'a point pour tâche de défiler comme un tambour à la tête du public; sa tâche est aussi grande que celle de la politique; il doit former des hommes, de même que celle-ci forme des citoyens ». (1)

« Ces calomniateurs, ces flatteurs qui, après avoir corrompu les princes, s'attaquent maintenant au peuple » (2), ont malheureusement aussi corrompu, ou, plus exactement, détruit la poésie. La Muse allemande a dû quitter l'Allemagne; elle est remplacée au foyer de la Nation par « Dame Grossièreté ». (3) Une conception faussement utilitaire de l'art a fait de la poésie l'expression de l'intelligence et de la raison, et non plus du cœur et du sentiment. « On veut maintenant faire de la poésie avec le bon sens, une poésie artificielle. Ce n'est plus la nature qui doit provoquer l'enthousiasme poétique chez l'écrivain et inciter le public à lire les poésies; ce sont des systèmes rationnels, artificiellement construits. Le sec bon sens dévore toute la vie réelle et ardente de l'intuition et du sentiment, et n'en devient que plus aride » (4). Comment pourrait-il en être autrement ? Ces soi-disant poètes sont venus à la poésie des points les plus opposés de l'horizon. « Politiciens, tribuns populaires, chevaliers d'industrie, ils traitent la poésie en pays conquis. Ce sont des iconoclastes qui, au sortir de l'église qu'ils viennent de piller, se lancent à la tête les cadres des tableaux volés. La littérature est devenue un véritable marché. Et il est tout simplement comique de voir nos poètes de la liberté se donner l'apparence de martyrs marchant à la mort. L'héroïsme sans danger est ridicule. Le véritable martyr est, aujourd'hui, le poète qui ne souffle pas dans la trompette à la mode, car aucun éditeur ne lui achète ses ouvrages. Cette déesse de la liberté trône sur le coffre-fort des libraires, qui tous, maintenant, « travaillent » dans le libéralisme; ce libéralisme n'est qu'une marchandise ». (5)

N'y a-t-il vraiment plus d'espoir ? Est-il possible de remonter ce courant funeste, et de retrouver les sources de la véritable poésie ? Le public ne peut-il être éclairé, ramené à une conception plus saine de l'art et de la littérature ? Ludwig, sans être absolument pessimiste, a des accès de découragement :

---

(1) *ibid.*, 65-66.
(2) *ibid.*, 66.
(3) *ibid.*, 52-54.
(4) *ibid.*, 66.
(5) *ibid.*, 69.

parfois l'avenir lui apparaît sombre, et il n'espère plus rien du public actuel. « Le public se laisse éblouir par le charlatanisme des « écrivains », qui a quelque chose d'immoral, ou, plutôt, qui est absolument immoral; en outre, les gens traitent aujourd'hui la littérature comme leurs propres affaires; pourquoi les poètes n'en feraient-ils pas de même ? Si l'on ne fabrique pas ce que le client désire, on ne vend rien; or, l'on veut vendre, et c'est pour vendre que l'on travaille ». (1) Ludwig redoute de ne pouvoir triompher de tant d'obstacles. A plusieurs reprises, il manifeste l'intention de renoncer à la poésie, pour mener, dans un coin isolé et tranquille de sa chère province natale, l'existence modeste, mais heureuse, d'un maître d'école (2). Son optimisme irréductible, heureusement, ne l'abandonna jamais complètement. Lorsque l'instinct poétique eut, en lui, définitivement triomphé du musicien, c'est vers le théâtre que, de plus en plus, il dirigea ses regards, et c'est du théâtre qu'il s'habitua peu à peu à attendre, avec son propre salut, celui de la littérature allemande.

⁂

« J'ai placé mon espoir dans le drame; de tous côtés on commence à le favoriser, à le rétablir dans ses anciens droits... Des époques comme celle-ci sont bonnes pour faire connaître et apprécier le talent. Aussi ai-je décidé de consacrer la moitié de mon temps à étudier ce genre et à m'y exercer pratiquement».(3) Il déplore, il est vrai, que les différences de classe et les contrastes extérieurs qui opposent les hommes entre eux aient été supprimés, tout au moins par la spéculation; ce nivellement des conditions extérieures de l'existence, qu'accompagne un désaccord de plus en plus prononcé des idées et des sentiments, a privé l'art dramatique de ses sujets les plus favorables. « Pour le poète dramatique, c'est là un sol infécond ». (4) Mais cela prouve seulement que Ludwig se fait encore du tragique une conception erronée, opposée de tous points à celle qu'il exposera plus tard, sous mille formes diverses, dans ses *Etudes sur*

(1) *ibid.*, 69.
(2) *ibid.*, 39 et *passim.*
(3) *ibid.*, 54.
(4) *ibid.*, 66.

Shakespeare. Le conflit dramatique est encore pour lui, comme pour les auteurs du Sturm und Drang, pour Schiller, et les auteurs de la Jeune Allemagne, surtout extérieur; plus tard seulement Shakespeare lui apprendra que le seul conflit vraiment tragique est celui qui se déroule dans l'âme du héros. Mais cette erreur momentanée, à laquelle sont dûs la plupart des défauts de ses premiers drames, ne l'empêche pas de se faire, dès cette époque, de l'art dramatique une très haute idée, de le croire seul capable de restaurer en l'homme l'unité primitive, en lui enseignant l'art de vivre. Mais ce sera à condition de faire table rase, de jeter par-dessus bord toutes les productions dramatiques de la Jeune Allemagne, et d'exiger de la poésie dramatique, comme de la poésie en général, la sincérité des intentions, la vérité dans l'observation et la représentation de la réalité, la soumission aux lois de l'art, qui doit, avant tout, créer la beauté.

C'est peut-être au théâtre, en effet, que le manque de vérité et l'impuissance poétique des écrivains de la Jeune Allemagne apparaissent avec plus d'évidence. « Nos drames sont maintenant, pour la plupart, des tentatives d'une époque de transition, qui prolongeront peut-être leur existence dans l'histoire littéraire, mais non dans le peuple. La majorité des poètes actuels sont, à vrai dire, des tribuns, des politiciens, qui se jettent sur la poésie comme le coryza, parce qu'ils ne peuvent arriver à rien dans l'Etat. La vanité est l'enfant chéri de notre époque; on veut faire quelque chose, que ce soit ou non raisonnable, simplement pour attirer sur soi les regards. De là proviennent l'égotisme et le charlatanisme de nos poètes « actuels ». (1)

« Actuels », cela veut dire non point contemporains, mais inspirés uniquement par l' « actualité », par l'époque présente et par les questions qui l'émeuvent. Et c'est là, pour Ludwig, le grave, l'irrémédiable défaut du théâtre de la Jeune Allemagne. Les dramaturges de cette école n'envisagent l'humanité que sous l'angle le plus étroit, la découpent arbitrairement dans le temps et dans l'espace, n'examinent l'homme que dans ses traits les moins généraux, les plus accidentels, ceux qu'il tient de son milieu, de sa nation, de la ville même ou du pays qu'il habite, de la caste à laquelle il appartient, ou même, simplement, des idées ou des passions politiques du moment. Or, « la

---

(1) *ibid.*, 65.

véritable poésie doit se détacher entièrement des circonstances extérieures du présent, et, pour ainsi dire, de la réalité réelle. Elle ne doit retenir que ce qui est propre à l'homme de tous les temps, l'essence même de la nature humaine, et la revêtir simplement d'un habit individuel; en d'autres termes, elle doit créer un idéal réaliste. Elle ne doit pas attirer de force dans son domaine ce qui est trop violent et anormal, mais ne doit pas non plus flatter la faiblesse efféminée d'une époque qui disparaîtra avec elle, et, la flattant ainsi, l'affaiblir encore davantage ». (1) Dira-t-on que le succès est à ce prix ? Que l'auteur, sous peine de rendre inutiles tous ses efforts, et de voir ses œuvres tomber dans l'indifférence générale, doit se plier, du moins en apparence, au goût du public, le corriger, faire son éducation morale et esthétique en feignant d'obéir à ses caprices ? Raison détestable, répond Ludwig. « Le poète doit d'abord remplir ses devoirs envers l'art, et seulement ensuite se préoccuper de ses obligations envers le public ». (2)

⁂

Que ce jugement sévère porté par Ludwig sur les écrivains de la Jeune Allemagne soit justifié dans l'ensemble, on peut, sans doute, l'admettre sans difficulté. Qu'il soit nécessaire d'en excepter quelques représentants dont les œuvres sont loin d'être dépourvues de toute valeur poétique, comme Laube et Geibel, avec lesquels Ludwig fut en relations d'amitié, ou comme Gutzkow, à l'appréciation duquel il soumit sa pièce sur *Mademoiselle de Scudéri* (3), et dont il admire l'*Uriel Akosta* (4), c'est sans doute la conclusion à laquelle peut s'arrêter le critique de nos jours, qui se prononce avec le recul du temps, en toute sérénité. Car Ludwig — et cela démontre que, dans la condamnation qu'il prononce ainsi de toute une école littéraire, il n'est mû que par le souci de l'art —, s'interdit ces attaques personnelles qu'il reproche vivement à ses représentants, au point de

---

(1) Heydrich, *Nachlaszschriften*, II, 17 (*Dramaturgische Hefte* 1840-1851).
(2) *ibid.*, 17.
(3) G. W., VI, 348-50.
(4) *ibid.*, 350.

les comparer à des « tigres ». (1) Si nous pouvons admettre qu'il songe surtout, quand il se livre à ces critiques, aux poètes politiques comme Herwegh (2), Freiligrath (3), Dingelstedt (4), Hoffmann von Fallersleben (5), ou bien à certaines pièces de Robert Prutz (6), de Gottschall (7), ou même de Gutzkow (8) et de Laube (9), il est probable cependant qu'il fut choqué surtout par le ton violent et le caractère personnel des polémiques qui ne tardèrent pas à diviser et à dresser les uns contre les autres les publicistes et les théoriciens du mouvement. « Considère, écrit-il à son ami K. Schaller, la Jeune Allemagne, qui représente maintenant la couronne de la littérature allemande. Ils (ses écrivains) commencèrent par la politique ; de concert avec Menzel, ils expulsèrent « Gœthe » de l'histoire littéraire, c'est-à-dire ils voulurent l'expulser ; après quoi ils changèrent brusquement d'attitude et combattirent Menzel. Et quel fut maintenant leur étendard ? Ce même Gœthe qu'ils avaient commencé par combattre. Ils dénoncèrent alors Menzel comme ils avaient autrefois dénoncé Gœthe, et l'accusèrent du crime qu'ils avaient eux-mêmes commis avec lui. Menzel avait témoigné un culte à Tieck ? ils foulèrent Tieck aux pieds. Pourquoi ? Parce que Menzel l'avait loué. Les critiques ne sont plus inspirées par la conviction, mais par la vengeance » (10). Plus tard, dans ses *Shakespeare-Studien*, Ludwig devait renouveler contre l'art tendancieux de la Jeune Allemagne, en les précisant, ses reproches

(1) *Sk. u. Fr.*, 39.

(2) G. Herwegh : *Gedichte eines Lebendigen*, 1841 ; 2e vol. 1844.

(3) Freiligrath : *Gedichte*, 1838 ; *Ein Glaubensbekenntnis*, 1844 ; *Çà ira*, 1846 ; *Politische und soziale Gedichte*, 1849-51.

(4) F. v. Dingelstedt : *Lieder eines kosmopolitischen Nachtwæchters*, 1842.

(5) H. Hoffmann von Fallersleben : *Unpolitische Lieder*, 1840-41.

(6) R. E. Prutz : *Moritz von Sachsen*, 1843 (Interdit après la première représentation ; publié en 1845. Otto Ludwig a songé à un sujet de drame du même titre).

(7) R. v. Gottschall : *Ulrich von Hutten*, 1843; *Robespierre*, 1845 ; *Der Blinde von Alcala*, 1846; *Die Marseillaise*, 1849, etc...

(8) K. Gutzkow : *Richard Savage*, 1839 ; *Werner, oder Herz und Welt*, 1840; *Die Schule des Reichen*, 1841; *Patkul*, 1842 ; *Zopf und Schwert*, 1844 ; *Urbild des Tartüffe*, 1845 ; *Uriel Acosta*, 1846 ; *Der Kœnigsleutnant*, 1849, etc...

(9) H. Laube : *Die Bernsteinhexe*, 1844 ; *Struensee*, 1845 ; *Gottsched und Gellert*, 1845 ; *Die Karlschüler*, 1846 ; *Prinz Friedrich (der Grosse)*, 1848 ; *Graf Essex*, 1856, etc...

(10) *Sk. u. Fr.*, 68.

et ses critiques (1). Mais il leur conserva toujours un caractère entièrement objectif, et sa campagne, toujours impersonnelle, ne quitta jamais le terrain de l'art. Les quelques pièces contemporaines qu'il soumit plus tard à une critique détaillée ne se rattachaient plus d'ailleurs que par un lien très lâche aux tendances politiques et sociales de la Jeune Allemagne, et il étudia surtout du point de vue dramatique des œuvres aujourd'hui oubliées, mais alors très en vogue, comme : *Le Cousin de Lisbonne* de Schröder, *Pfefferrösel, L'Orpheline de Lowood, Le Sonneur de Notre-Dame* et *Hinko* de Charlotte Birchpfeiffer, *Meister Andrea* de Geibel, *Tzar et Bourgeois* de Wolfson, *Narcisse* de Brachvogel, *Marie d'Ecosse* de Marie von Ebner-Eschenbach, *Begum Somru* de Halm, *Le Comte d'Essex* de Laube, *Le Gladiateur de Ravenne,* d'un auteur inconnu qu'il suppose être Elise Schmidt (2), les *Fabius* de G. Freytag, *Le témoin à décharge* de son ami Auerbach (3). Tout ce qu'il importe pour nous de constater et de mettre en relief, c'est que, dès l'origine, Ludwig s'oppose aux tendances littéraires du jour, avec une énergie convaincue qui ne se démentira jamais, et qu'il exclut du domaine de l'art, au nom de l'art lui-même, l'ensemble des productions de la Jeune Allemagne. Au nom de l'art, il reproche à ses écrivains de n'être point désintéressés, de rechercher, dans leurs œuvres, non la beauté et la vérité, mais le triomphe de certaines idées politiques et sociales ; de décrire, non pas des types humains, mais une humanité fragmentaire, trop individualisée, trop limitée dans l'espace et dans le temps. Emanciper politiquement l'Allemagne encore en tutelle, en faire une nation libre, qui ne souscrirait à un pareil programme ? C'est là aussi un des plus chers désirs de Ludwig, et lui aussi, dans la mesure de ses forces, travaillera à sa réalisation. Mais il ne peut consentir à le faire aux dépens de l'art, qui doit exprimer la vérité éternelle, non des convictions du moment, peut-être éphémères et illusoires. L'art doit ignorer les partis politiques et ne saurait, sans se détruire, se mettre à leur service. Particulièrement l'art dramatique, dont l'essentielle condition est que le poète disparaisse derrière ses personnages ; qui exige que ceux-ci

(1) Cf. notre travail : *Les « Etudes sur Shakespeare » d'O. L.*

(2) ms. I des *Shak.-St.*, p. 157-61. Inédit.

(3) *ibid.*, I, 156, 164. Inédit. Pour les extraits imprimés de ces diverses études, cf. G. W., V.

soient à la fois typiques et individuels, représentent l'humanité dans ce qu'elle a d'éternel et d'universel, soient le miroir où chacun de nous puisse apercevoir son image. Ludwig est lui-même un libéral ; l'ami de G. Freytag et de Julian Schmidt est en même temps celui du peuple et des libertés publiques. Comme eux il veut une Allemagne unie et puissante dans la liberté et par la liberté. (1) Mais, plus encore que les despotes, il déteste les mauvais bergers qui, pour satisfaire leurs ambitions personnelles, et sous prétexte de faire le bonheur du peuple, le conduisent à sa ruine. Si, dans le *Fidèle Eckart*, *Agnès Bernauer*, dans les pièces projetées sur la Révolution française, dans *Les Droits du Cœur* et *Mademoiselle de Scudéri*, il s'élève contre les injustices de l'ancien régime, contre les inégalités sociales, l'oppression et l'orgueil intolérable des princes et des nobles, il montre, en revanche, dans le *Forestier*, à quelles catastrophes le peuple est conduit par ses faux amis, qui flattent ses plus basses passions, les excitent, et font triompher les plus mauvais instincts aux dépens du bon sens et de la raison. Dans un cas comme dans l'autre, d'ailleurs, le poète se défend de prendre personnellement parti. Il reste avant tout poète ; c'est en poète qu'il expose et représente, en apparence indifférent, le jeu des passions, leurs actions et réactions, les conséquences funestes des conflits qu'elles font naître. La leçon morale se dégage d'elle-même ; comme son maître Shakespeare, Ludwig, en présentant son miroir à l'humanité, lui apprend l'art de vivre ; il s'acquitte ainsi de sa fonction, qui est de contribuer par ses œuvres à hâter le progrès de l'humanité, mais il le fait sans violer la loi fondamentale de l'art, qui est de réaliser la beauté dans et par la vérité. (2) Les critiques qui ont voulu rattacher Ludwig au mouvement de la Jeune Allemagne en raison de certaines de ses œuvres (3) sont donc dans l'erreur. Si Ludwig appartient à son époque par sa tendance réaliste, il s'élève au-dessus d'elle par son culte exclusif de l'art et de la beauté poétique. Et c'est

---

(1) Cf. *Sk. u. Fr.*, 84-85; *Gedanken*, passim.

(2) Cf. à ce sujet, dans les *Cahiers dramaturgiques* de 1840 à 1851 (Heydrich : *Nachlasschriften*, t. II), les passages sur : la nature dans l'art, (p. 8), la manière typique de traiter un sujet (p. 8), l'attente dans le drame (p. 11), les limites du poétique (p. 14-15), le domaine du poétique et de l'esthétique (p. 15-17).

(3) P. ex. Julian Schmidt à propos du *Forestier* (*Gesch. d. deutsch. Literatur*, 3. Bd., p. 105, 4ᵉ édit.).

parce qu'il fut ainsi qu'il devint digne de lui servir de guide au même titre que Hebbel et Gottfried Keller.

Les classiques

1. *Gœthe et Schiller.*

Ce n'est donc point à ses contemporains que Ludwig demandera les moyens nécessaires pour réaliser son idéal artistique. Comme, d'autre part, il éprouve toujours le besoin de donner des tuteurs à son inexpérience, il tourne ses regards vers le passé, interroge d'abord les plus grands, ceux qui sont l'orgueil de leur nation, Gœthe et Schiller, cherche auprès d'eux conseils et encouragements, mais ne les y trouve point. Ni Gœthe ni Schiller ne peuvent être ses modèles. Il a, dans ses *Etudes sur Shakespeare,* exposé plus tard, avec les détails les plus minutieux, les raisons qui l'amenèrent à quitter, dans ses œuvres dramatiques, le chemin suivi par eux. Nous les avons reproduites dans notre ouvrage relatif à ces *Etudes.* Nous nous cententerons ici de les résumer, et de montrer que, dès avant 1851, son opinion sur les deux grands poètes classiques était fixée dans ses lignes essentielles.

En premier lieu, la culture classique s'est trop désintéressée de la réalité immédiate. Elle a amené, entre l'art et la vie, une séparation funeste à l'un comme à l'autre. « Mes efforts en vue de donner à mon esprit et à mon corps force et vigueur m'ont mis en opposition avec la culture de Gœthe et de Schiller; bien que je n'en aie point eu conscience au début, mes essais en ont reçu le caractère d'écrits polémiques par lesquels je tentais d'établir, en face de leur principe féminin, un principe masculin ». (1) Il considère que la tâche du dramaturge actuel est de « remettre d'aplomb sur ses pieds le monde moderne, qu'un idéalisme maladif a placé sur la tête ». (2) Grâce à Shakespeare, il a appris à considérer de nouveau la vie comme un tout. « La scission contre nature que Gœthe et Schiller, et, sur leurs traces, les romantiques ont introduite dans la vie en séparant le beau du bon et du vrai, en faisant de la poésie une fée Morgane, une île de rêve, qui brouille avec la réalité tous ceux qui l'entre-

(1) *Sk. u. Fr.*, 83.
(2) *ibid.*, 84.

voient : cette scission, qui a donné à notre culture un caractère féminin, j'en ai triomphé par l'intelligence de Shakespeare, et tous mes efforts tendent à guérir les autres après m'être guéri moi-même ». (1) Il combat d'ailleurs l'époque de Gœthe et de Schiller plutôt que ces deux poètes eux-mêmes. « Ce que je combats, ce n'est point Schiller, ce n'est point Gœthe, mais l'influence de leur époque, chose dont le plus grand homme lui-même ne peut entièrement se libérer. Et la raison pour laquelle je lutte contre elle, c'est que je désire aider à l'avènement d'une époque plus saine, dans la mesure où mes forces me le permettent ». (2) « Plutôt pas de poésie, devait-il écrire plus tard (3), que celle qui nous enlève ainsi la joie de vivre, nous amollit et nous décourage au lieu de tremper nos caractères en vue des combats qu'exige l'existence. C'est précisément lorsque la vie, loyalement vécue, est pauvre en intérêt, que la poésie doit l'enrichir pas ses images. Elle ne doit pas provoquer en nous le désir de quelque chose qui soit étranger à notre existence et hors de notre atteinte : elle doit tresser ses guirlandes de roses autour du devoir ; au lieu de nous attirer hors du désert dans un paradis fictif et décevant qu'elle ne peut que faire miroiter à nos yeux, elle doit rendre le désert lui-même fertile et verdoyant, nous montrer l'utilité de la vie, même quand elle est pauvre et bornée, le danger du bonheur ». (4) L'idéal classique a fait son temps. « Nous avons maintenant, de la nature humaine, un autre idéal qu'au temps de notre poésie classique, un autre idéal de la nature elle-même, du beau et du sublime. Notre attitude n'est plus celle de la résignation. L'histoire n'est plus pour nous quelque chose d'étranger et d'hostile à quoi nous cherchions à échapper par la fuite : elle est l'atmosphère même que nous respirons. Nous sommes un membre du corps gigantesque de l'histoire. Il ne nous suffit plus de prêcher éloquemment nos aspirations, de réfléchir sur elles : nous voulons les plonger dans la vie active, les représenter, telles qu'elles sont, et d'une manière

(1) *ibid.*, 84.
(2) *ibid.*, 84-85.
(3) Vers 1860. Cette citation, ainsi que les deux suivantes, sont extraites du 4e cahier des *Shak.-St.*, qui fut écrit dans les années 1858-1860. Nous les insérons à cette place pour montrer que la pensée de Ludwig n'a jamais varié sur ce point, et aussi parce qu'elles ajoutent aux citations plus anciennes des précisions intéressantes.
(4) G.W., VI, 19.

concrète. Nous voulons, nous devons sortir du paradis de l'idylle pour entrer dans la mêlée de la vie; nous n'aspirons plus à vivre dans un repos inactif, mais à combattre, à exercer joyeusement et virilement notre force. Nous exigeons de notre idéal qu'il soit fort; tout ce qui est creux ou fantastique, l'attitude recherchée et menteuse qui consiste à se contempler soi-même et à se refléter, nous le détestons comme un signe de faiblesse. Nous demandons la santé, la conformité de notre existence à la nature des conditions humaines. Plus de héros qui, comme Wallenstein, ont besoin pour agir que des femmes leur fassent honte de leur inertie: la femme veut pouvoir estimer l'homme ». (1)

Quelle est donc la tâche du dramaturge moderne ? Son premier devoir est de représenter l'humanité de son époque, de donner une forme vivante et claire à ses aspirations encore indécises, de formuler son idéal, et de l'aider ainsi à le réaliser, mais sans descendre lui-même dans l'arène où combattent les partis. Loin de détourner ses regards de la réalité, il y puisera le meilleur de son inspiration, et restera fidèle, en même temps, à la loi supérieure du drame, qui est de représenter la vie. « Notre époque réclame une autre conception de la destinée et de l'idéal humain qu'au temps de Schiller et de Gœthe. C'est un bonheur pour nous que d'être déjà si éloignés de cet âge d'or, que notre histoire se soit développée dans une direction nouvelle, et qu'elle ait pu donner naissance à un idéal capable déjà de recevoir une forme poétique, auquel, précisément, ne manque plus que cette forme même. Mais le poète doit éviter de se laisser égarer par les fausses aspirations de notre temps, et ne voir en elles, précisément, que la preuve du besoin que nous avons d'un idéal. Il ne s'agit pas maintenant de s'opposer de parti-pris à tout réalisme ; il s'agit au contraire de représenter un idéal réaliste, c'est-à-dire un idéal de notre époque. Il est absurde de vouloir exprimer après coup l'idéal d'une époque passée, qui a déjà trouvé son expression, la plus belle possible, dans les œuvres des grands poètes de cette époque passée; il l'est tout autant de n'observer à leur égard qu'une attitude négative et hostile ; notre tâche consiste à donner à notre idéal encore vague, qui n'existe que comme aspiration dans les cœurs et les esprits de nos contemporains, la forme dans laquelle chacun d'eux recon-

(1) *ibid.*, 17.

naîtra aussitôt ce qu'il désirait, mais ne pouvait apercevoir clairement, parce qu'il était incapable de lui donner une forme précise. Le vrai poète montre à son époque ce à quoi elle aspire, la forme idéale d'humanité qu'elle veut voir réaliser ; il lui enseigne quels sont ses besoins, fournit un modèle à sa pensée et à son activité ». (1)

Le désaccord entre Ludwig et les classiques, particulièrement Schiller devait aller s'accentuant de plus en plus. Avec Kant, Schiller avait reconnu l'autonomie de la morale, et proclamé que par notre jugement moral nous restons indépendants de la « nécessité physique ». Dans le monde réel, Schiller ne trouve aucune trace d'harmonie entre la moralité et le bonheur; au contraire, l'histoire nous offre d'innombrables exemples de bons punis et de méchants récompensés. L'homme doit donc échapper à la tyrannie du monde extérieur en se réfugiant dans la citadelle de son autonomie morale, qui lui procurera le « haut sentiment de la liberté ». C'est sur ce point essentiel que Ludwig se sépare de Schiller. Pour lui, comme pour Shakespeare, le propre de la liberté humaine est « la possibilité de choisir ». Il défend contre Schiller le point de vue de l'optimisme, démontre que la tragédie ne doit pas nous montrer la défaite du beau, du grand et du noble dans la vie réelle, et nous consoler par l'espoir d'une justice supérieure dans l'idéal. Le devoir du poète tragique est, au contraire, de montrer qu'il y a dans la vie réelle elle-même, une justice immanente, une sorte de régularisation automatique des forces et des actions humaines, qui aboutit à faire toujours triompher la règle, la mesure, l'harmonie ; il nous enseigne ainsi non point à limiter notre activité, non point à mener une existence plate et prosaïque, mais à agir en conformité avec les lois de l'univers. La tragédie nous rend ainsi aptes à la vie pratique, au lieu de nous brouiller avec elle en la montrant hostile à tout ce qui est beau et bon. Schiller nous enlève à la réalité, Ludwig veut nous apprendre à y vivre d'une manière digne de l'humanité.

Ludwig ne devait jamais varier dans son attitude vis-à-vis de l'art classique. Plus tard, il devait montrer en outre dans le détail les défauts des œuvres dramatiques de Gœthe et de Schiller, défauts provenant, dans celles de Schiller, de ce divorce

(1) *Ibid.*, 15-16 (cf. ms. IV, 92-94).

établi par lui entre l'idéal et la vie, et aussi de sa vanité, et, dans celles de Gœthe, du manque d'instinct dramatique. (1) Il sera d'autant plus curieux de constater que, dans deux pièces au moins : *Agnès Bernauer* et *Les Droits du Cœur,* Ludwig met lui-même en conflit l'idéal et la réalité, et montre deux victimes innocentes d'un monde méchant. Cela nous prouve une fois de plus que l'inexpérience de l'autodidacte n'a pas toujours permis à Ludwig, dans ses premières œuvres, de mettre d'accord ses conceptions et sa pratique.

2. *Lessing.*

Si l'on s'en tenait aux déclarations par lesquelles Ludwig, à maintes reprises, affirma son admiration pour Lessing, on pourrait croire qu'il a enfin trouvé en lui le modèle idéal. C'est celui de tous ses prédécesseurs en qui il se reconnaît le mieux, et dont il serait tout disposé à suivre les conseils. N'obéit-il pas, d'ailleurs, à la même inspiration, et ne veut-il pas atteindre le même but, qui est de donner enfin à l'Allemagne le théâtre national qu'elle ne possède pas encore ? « L'homme — c'est notre orgueil qu'il fût un Allemand — qui, le premier, désigna comme modèle un écrivain de même race que nous, Shakespeare, avait, non seulement en qualité de poète créateur dans ses drames, mais encore en qualité de critique dans sa *Dramaturgie de Hambourg,* fourni assez de moyens pour parvenir à l'intelligence du problème à résoudre ». (2) Ludwig déclara un jour à Lewinsky : « Lessing m'inspire un enthousiasme particulier ; une intelligence si vaste, un tel amour de la vérité vous pénètrent de respect, d'admiration et d'amour » (3). Il écrit à Julian Schmidt : « Je crois que l'influence la plus puissante et la plus durable a été exercée sur moi par Shakespeare et Lessing ». (4) Pourtant, Ludwig n'a point choisi Lessing comme modèle.

En outre, il a cru nécessaire de reprendre son œuvre, car elle n'avait pas porté tous ses fruits ; elle n'avait pu guérir les

(1) Voir, pour les détails, notre ouvrage : *Les « Etudes sur Shakespeare » d'Otto Ludwig.*
(2) G.W., V, 44.
(3) *ibid.*, VI, 309.
(4) *ibid.*, VI, 394.

Allemands de leur manie d'imiter les Français, bien que le théâtre de Corneille ou de Voltaire, comme celui de Scribe ou d'Alexandre Dumas, fussent également impropres à leur servir de modèles. Ludwig avait, pour combattre à son tour notre influence, des raisons nouvelles et importantes. Le théâtre contemporain était à la remorque des Français. Mais antérieurement déjà, Gœthe et Schiller, après avoir, dans leurs premiers drames, imité Shakespeare, avaient renoué, avec notre théâtre, le lien attaché par Gottsched et ses disciples. Enfin, et surtout, Lessing lui-même avait subi l'influence des auteurs qu'il combattait, du système dramatique qu'il voulait abattre. Il n'avait pu, dans *Emilia Galotti,* échapper aux défauts qu'il avait si âprement reprochés à Corneille et à Voltaire. Ludwig le constate avec amertume, et, à cet égard, les *Etudes sur Shakespeare* constituent, en ce qui concerne Lessing, une suite inattendue de la *Dramaturgie*. Pour montrer, par un exemple concret, tous les défauts du drame de situation à forme mécanique ou concentrée, Ludwig choisit, non pas telle tragédie de Corneille, Racine ou Voltaire, mais *Emilia Galotti*. Il lui fait exactement les mêmes reproches que Lessing avait adressés à *Rodogune* de Corneille : invraisemblance du sujet et des circonstances inventées par le poète pour rendre l'action possible ; extrême complication du mécanisme, trop grande importance des moyens employés pour le mettre en marche et conduire les événements vers une issue arbitraire. Ces moyens usurpent ainsi le rôle de ressorts principaux de l'action ; il n'y a plus de perspective, chaque détail s'affirmant avec une égale importance. « C'est que, tandis qu'il bâtissait, sur les ruines de la tragédie française, un drame plus vivant et plus vrai, la poussière même de ces ruines recouvrait ses épaules ». (1) En outre, Lessing ne « comprit pas vraiment le tragique de Shakespeare » (2) et construisit ses pièces avec son intelligence et pour l'intelligence beaucoup plus qu'avec son imagination (3).

Pourtant ni ses conseils ni son exemple ne furent entièrement perdus. La littérature dramatique allemande de son époque

---

(1) *ibid.*, VI, 423 ; *cf. ibid.*, 423-27. — *Emilia Galotti* est étudiée dans les *Shak.-St.* dès l'année 1851 (ms I., p. 10-14).

(2) *ibid.*, V, 45.

(3) *ibid.*, V, 273. Pour les détails, cf. notre ouvrage : *Les « Etudes sur Shakespeare » d'Otto Ludwig*, chapitre sur Lessing.

s'inspira presque uniquement de Shakespeare. En particulier, les auteurs du Sturm und Drang adoptèrent l'auteur de *Macbeth* comme seul modèle. Aussi est-ce dans leurs œuvres, plus encore que dans celles de Lessing, que Ludwig alla chercher à son tour « exemples et conseils » ; en les imitant, il croira imiter Shakespeare lui-même. Cette erreur pèsera lourdement sur ses premières pièces, et il ne s'en guérira définitivement qu'après le *Forestier.*

Sturm und Drang

Avant lui, les auteurs du Sturm und Drang eurent pour Shakespeare un culte véritable. C'est de ses ouvrages qu'ils extraient leur dramaturgie, ce sont ses drames qu'ils imitent. Gerstenberg, Gœthe et Herder composent des discours et des dissertations sur Shakespeare (1). Lenz, dans ses *Remarques sur le théâtre* (2), renverse tout l'édifice du théâtre antique et du théâtre classique français, et dresse sur ses ruines l'impérissable beauté du théâtre shakespearien. Aussi l'influence du poète anglais s'exerce-t-elle sans conteste sur tous les drames de l'école. Ses adeptes, d'ailleurs, n'imitent pas de lui telle pièce particulière; mais il arrive souvent que plusieurs pièces de Shakespeare interviennent à la fois dans la conception et l'exécution d'un même drame de Klinger, Lenz, Wagner ou Leisewitz « Souvent on ne reproduit qu'une scène, un caractère, un trait, un nom. Rarement, on peut constater un véritable emprunt ou une véritable réminiscence; le plus souvent, il y a modification, simple ressemblance. Plus le talent (de l'imitateur) est faible, et plus la copie est servile et maladroite. En ce qui concerne la forme, les libertés shakespeariennes, selon les recommandations de Lenz, sont poussées à l'excès. On change le lieu de la scène plus par caprice et par arbitraire que par besoin ; on mène parallèlement deux actions. On ne craint pas de construire une scène entière pour quelques phrases ou quelques paroles... Dans la langue et le style, on chercha, naturellement, à reproduire les procédés du maître. Images, comparaisons, traits d'esprit, jeux

(1) Lenz : *Anmerkungen übers Theater.* 1774.

(2) Gerstenberg: *Briefe über die Merkwürdigkeiten der Literatur.* 1766-67. — Gœthe : *Von deutscher Art und Kunst. Einige fliegende Blatter.* 1773. — Herder : *Rede über Shakespeare.* 14 octobre 1771.

de mots, lui furent empruntés sans modification, ou reproduits avec de simples nuances de détail » (1).

Ces œuvres dramatiques du Sturm und Drang se rangent dans l'une des deux catégories issues de *Gœtz de Berlichingen* et d'*Emilia Galotti*. *Gœtz* (1771-73) inaugure à la fois la période du Sturm und Drang au théâtre, et toute la nombreuse lignée des pièces de chevalerie ou drames historiques, tandis qu'*Emilia Galotti* (1772) donnait naissance à la tragédie bourgeoise sous ses formes diverses : drame de famille et comédie larmoyante. Les deux courants, d'ailleurs, ne pouvaient manquer de bientôt se confondre, non seulement chez un même écrivain, mais encore dans une même œuvre.

Il en sera, par exemple, ainsi dans les premières rédactions de l'*Agnès Bernauer* de Ludwig. Mais pour déterminer exactement dans quelle mesure il s'inspira à son tour des imitateurs allemands de Shakespeare, il sera sans doute utile de rechercher quels furent les sujets et les motifs qu'ils traitèrent de préférence dans leurs drames.

Ils choisissent volontiers comme héros des natures titanesques sur le modèle de Prométhée : Faust, Gœtz, Mahomet, Fiesque, Charles Moor. Ils montrent comment, dans la société actuelle, les droits sacrés de l'amour sont violés par suite des différences de classes, par une fausse conception de l'honneur ; ils proclament l'indépendance de la passion, la supériorité des instincts individuels sur les conventions sociales qui, en les opprimant, en voulant étouffer leur voix, n'aboutissent qu'à provoquer les crimes les plus horribles. Duels, fratricides, infanticides, suicides, sont la conséquence inévitable de cette contrainte imposée à la nature. Ces motifs tragiques, d'ailleurs aussi anciens que l'art dramatique lui-même, sont particulièrement en faveur auprès des auteurs du Sturm und Drang. Le parricide, très goûté de la génération antérieure (2) s'atténue, il est vrai, en simple révolte dans les œuvres de Lenz (*Der neue Menoza*, *Die beiden Alten*), de Schubart (*Fluch des Vatermörders*) et de Schiller (*Kabale und Liebe*, *don Carlos*). Mais l'inimitié entre frères et le fratricide lui-même sont un thème de prédilection. Il est traité par Maler Müller dans son idylle *Der erschlagene*

(1) A. Sauer : *Deutsche National-Literatur*, hrsg. v. J. Kürschner, 79. Bd., 41-42.

(2) Cf. A. Sauer : *J. W. von Brawe, der Schüler Lessings*, 1878 (*op. cit.*, 44).

Abel, par Klinger dans *Otto, Stilpo* et *Die falschen Spieler;* à la fois par Klinger encore dans *Die Zwillinge* et par Leisewitz dans *Julius von Tarent* ; par Schiller dans *Les Brigands* et plus tard, à la manière antique, dans *La Fiancée de Messine*. Chez ces trois derniers auteurs, la haine qui divise les deux frères a sa source dans l'amour qu'ils éprouvent pour la même jeune fille. Dans la *Fiancée de Messine*, comme dans *Œdipe-Roi*, il s'agit, en outre, d'un amour incestueux. L'infanticide exerçait, vers cette époque, de tels ravages, qu'en 1780 on mit au concours, à Mannheim, la question des meilleurs moyens à employer pour réprimer et prévenir ce crime affreux. Les Stürmer und Dränger ne manquèrent pas de s'emparer d'un motif si pathétique. Lenz dans *Zerbin*, Maler Müller dans les épisodes de son idylle *Dass Nusskernen*, Klinger dans *Faust*, Schiller dans sa poésie « *Kindesmörderin* », Bürger dans sa ballade « *Des Pfarrers Tochter von Taubenhaim* », exploitent poétiquement le thème. Bürger en avait de bonne heure reconnu toute la valeur dramatique et avait voulu en faire tout d'abord le sujet d'une tragédie, mais Wagner, dès 1776, l'avait devancé avec son drame « *Kindesmörderin* ». (1) C'est dans l'épisode de Marguerite du premier *Faust* que Gœthe a donné au motif de l'infanticide sa forme poétique la plus achevée.

L'Ophélie de Shakespeare eut, de son côté, une descendance aussi nombreuse que le Werther de Gœthe. L'amante en proie à la folie par désespoir d'amour fit couler de nombreuses larmes sous les traits de Marguerite, de Blanca dans *Jules de Tarente*, d'Evchen dans l'*Infanticide* de Wagner, du personnage de la mère dans *Die Reue nach der Tat* du même Wagner. Les jeunes filles séduites et abandonnées, quand elles ne succombent pas à la folie, mènent une vie misérable qui crie vengeance contre les infâmes suborneurs, officiers ou nobles, comme dans *Die Soldaten* de Lenz, ou précepteurs comme dans *Hofmeister* du même auteur. La vie amoureuse agitée de la plupart de ces écrivains, Gœthe, Lenz, Klinger, Schubart, les amène naturellement à traiter le thème de l'amant hésitant entre deux femmes, à ne pas reculer devant celui de la bigamie dans *Stella* de Gœthe et *Die Freunde machen den Philosophen* de Lenz.

La passion, avons-nous dit, est pour tous ces auteurs supé-

---

(1) Cf. E. Schmidt : *H. L. Wagner*. 2 Aufl. 1879.

rieure aux lois et conventions humaines. Son droit à la révolte contre les entraves que les inégalités sociales, les conventions, et en général la civilisation, lui opposent, est proclamé. La passion, qui est toute puissante, ne tolère aucun obstacle. Elle s'affirme, lutte, et si, le plus souvent, elle succombe, elle démontre par sa défaite que la société actuelle est mauvaise, immorale, et qu'il faut, comme l'avait proclamé Rousseau, retourner à la vie de nature, pour retrouver l'innocence et la vertu originelles. Toutes les pièces de l'école sont pleines de protestations enflammées contre la tyrannie sous toutes ses formes, tyrannie des souverains, tyrannie des nobles ou des riches, tyrannie de la société, tyrannie de la fausse vertu bourgeoise. Tout cela dans une langue qui vise, avant tout, à la « force ». La force est la qualité essentielle du langage comme du génie. Pour être vigoureuse, et donner au sentiment qu'elle doit exprimer un vêtement digne de lui, elle veut retourner elle-même à l'état de nature ; c'est donc le langage populaire, sans voiles, dans sa sincérité nue, qui fournira à la fois le vocabulaire et les tournures les plus proches de la nature. Conception très juste en son principe, et capable d'aboutir à des résultats féconds chez un Gœthe ou un Schiller, mais qui devait, chez les talents inférieurs, se transformer en grossièreté, tout au moins en platitude et en trivialité. Du moins s'efforcèrent-ils d'attribuer aux divers personnages un langage aussi conforme que possible à leur condition sociale. Les officiers et les nobles usent d'un jargon moitié allemand, moitié français, et si les bergères de Bellini parlent comme des duchesses, les paysans de Maler Müller s'expriment dans leur dialecte, de même que les assassins dans *Golo et Genoveva* du même auteur. Parfois, au contraire, cette langue d'une violence sauvage et grossière s'adoucit à l'excès dans les scènes d'amour, exprime un sentimentalisme lui-même sans mesure, fade et doucereux, ou un idéalisme déclamatoire qui, souvent, sonne faux. Ludwig adoptera ce ton dans *Les Droits du Cœur*.

⁂

Les seuls auteurs du Sturm und Drang dont il soit question dans les études critiques de Ludwig sont Klinger et Leisewitz, — sans parler, naturellement, des pièces de la jeunesse de Gœthe et de Schiller. De Klinger il apprécie longuement deux drames :

Conradin et *Les Jumeaux* (1) ; du second il admire beaucoup *Jules de Tarente* (2). Il découvre dans ces divers drames une influence directe et heureuse de Shakespeare, et leur reconnaît des qualités dans la mesure où la conception du tragique et les procédés de leurs auteurs sont conformes à la conception et à la manière shakespeariennes.

Comme les Stürmer und Dränger et comme Lessing, Ludwig eut l'ambition de donner à son pays un véritable théâtre national. Tandis que Lessing croyait pouvoir atteindre ce résultat en conciliant, dans un système dramatique nouveau, celui des anciens et celui de Shakespeare, Ludwig, comme Herder et comme Lenz, tint cette conciliation pour impossible, et proclama que les Allemands ne pouvaient adopter comme modèle que Shakespeare. Plus encore que l'imitation des anciens, admise par Lessing, recommandée, presque ordonnée par Hegel, Ludwig combattit celle des Français classiques et modernes, dont il jugeait l'action plus funeste encore que celle de Sophocle et d'Euripide.

A cette communauté de tendances avec les auteurs du Sturm und Drang correspond celle des sujets et de la manière de les traiter. Mais de même que l'influence de Shakespeare s'exerça sur l'ensemble de la production dramatique du Sturm und Drang, sans qu'il soit toujours possible de la préciser dans le détail, de même c'est une inspiration générale, et comme une sorte d'atmosphère dramatique que Ludwig dut à ses précurseurs du 18me siècle, sans que l'on puisse toujours déterminer ce qu'il doit à chacun d'eux en particulier.

Les héros titanesques comme Faust et Prométhée n'apparaissent pas dans les premières œuvres de Ludwig. Si Charles Moor a prêté quelques-uns de ses traits au Wilm Berndt des *Braconniers*, celui-ci, bien qu'il invoque Tacite, est loin d'atteindre à la grandeur du héros schillérien, qui est en révolte ouverte contre toute la société, contre la civilisation elle-même, et non pas seulement contre son maître ou son bailli. La parenté des deux hommes est certaine ; mais le conflit qui, dans la pièce de Schiller, met aux prises l'individu et la société, a été réduit par Ludwig à n'être plus, dans les *Braconniers*, que la description d'un entêtement borné, tandis que, dans le *Forestier*, c'est le senti-

(1) G.W., V, 340-41.

(2) *ibid.*, 339-40. Cf. notre ouvrage : *Les « Et. s. Sh. » d'Otto Ludwig.*

ment de l'honneur qui anime avant tout le héros et commande ses actes.

L'honneur mal compris, faux honneur de caste le plus souvent, entrant en conflit avec l'amour, empêchant deux amoureux de s'unir parce qu'ils appartiennent à des catégories sociales différentes, fut un des thèmes les plus féconds du Sturm und Drang, et trouva son expression la plus dramatique dans *Intrigue et Amour*. Il inspira aussi Ludwig. Il est le ressort principal de l'action dans les quatre premières formes rédigées d'*Agnès Bernauer*. La fille de l'intendant de la *Waldburg* est aimée par le fils du comte, qui, naturellement, s'oppose à leur union. Le prince des *Droits du Cœur* interdit à sa fille Eugénie d'épouser le Polonais fugitif, parce qu'il lui destine comme époux un prince riche et de haute noblesse. Dans la *Rose du Presbytère* Wüstenfels, l'ami du Junker, s'efforce, par des moyens répugnants, mais que l'honneur spécial de la caste nobiliaire considère comme légitimes, d'empêcher l'union de Rose et de Falkenstein. Si Robert Stein n'est plus, dans le *Forestier*, le fils d'un gentilhomme, comme dans les *Braconniers*, il est pourtant encore d'un rang social supérieur à celui de sa fiancée Marie. Le comptable Möller ne peut approuver cette mésalliance, et, comme Wüstenfels, s'efforce de l'empêcher. Les nobles suborneurs pour qui l'honneur d'une roturière n'existe pas, et dont le type est particulièrement repoussant sous les traits de Gröningseck dans l'*Infanticide* de Wagner, apparaissent sous ceux de Weissenbeck dans *Agnès Bernauer*, de l'officier dans l'*Auberge sur le Rhin*. Wüstenfels conseille à son ami de donner Rose pour femme à l'un de ses garde-forestiers afin de pouvoir en faire sa maîtresse en pleine sécurité. Toute la haine vouée par le Sturm und Drang aux représentants de la noblesse, images vivantes des inégalités sociales, est exprimée avec une particulière éloquence par Cardillac dans *Mademoiselle de Scudéri*. Dans la *Waldburg* et dans la *Rose du Presbytère*, une jeune fille du peuple est rivale d'amour d'une autre jeune fille appartenant à la noblesse. Ludwig, qui est l'auteur d'une ballade intitulée *Die Kindesmörderin* (1), prévoit un infanticide dans un des cahiers relatifs à la *Rose du Presbytère*. Dans l'*Infanticide* de Wagner, la scène de la séduction se déroule dans une chambre d'auberge mal famée, après l'absorption d'un narcotique par la

(1) G.W., I, 116.

mère de la jeune fille. Narcotique et séduction figuraient déjà dans l'épisode de Marguerite du premier *Faust*; il y a séduction et narcotique dans *Agnès Bernauer* de Ludwig ; seulement, c'est dans une tonnelle, ainsi que dans la ballade de Bürger : *Des Pfarrers Tochter von Taubenhaim,* que Weissenbeck tient dans ses bras non pas Agnès, comme il le croit faussement, mais Angélique, qu'il avait autrefois séduite et abandonnée. C'est sous la même tonnelle qu'Agnès est victime du narcotique ; la tonnelle jouera encore un rôle important dans *La Rose du Presbytère*. Dans cette dernière pièce, l'héroïne, imitant Louise et Ferdinand d'*Intrigue et Amour,* Paul et Eugénie des *Droits du Cœur,* absorbera le poison libérateur. Comme certains drames du Sturm und Drang, ceux de Ludwig nous feront assister à des combats singuliers, en particulier la *Waldburg, Les Droits du Cœur, La Rose du Presbytère.* Dans la *Waldburg,* le duel mettra aux prises deux frères aimant la même jeune fille, ainsi que dans *Les Jumeaux, Jules de Tarente* et *Les Brigands.* Les enfants en révolte contre leurs parents dans *Der neue Menoza* et *Intrigue et Amour* se retrouvent chez Ludwig sous les traits d'Henri dans la *Waldburg,* d'Agnès et d'Albert, d'Eugénie, de Rose, enfin de Robert Stein. Les éléments pathologiques qui caractérisent certains héros du Sturm und Drang apparaissent aussi chez l'intendant de la *Waldburg* et chez Falkenstein, et la folie de Clara, comme celle de Rose, remonte à celle d'Ophélie par l'intermédiaire de Blanca dans *Jules de Tarente* et de Marguerite. Comme Ophélie, Clara meurt noyée en chantant des mélodies populaires.

Traitant les mêmes sujets, ou, plus exactement, utilisant les mêmes motifs, Ludwig aura les défauts, et aussi quelques qualités, de ses prédécesseurs. « La peinture de la passion, dans la première rédaction d'*Agnès Bernauer,* est faite avec des couleurs criardes à la manière démoniaque et fantastique de Klinger » (1). On pourrait en dire autant de la *Waldburg* et des trois rédactions suivantes d'*Agnès Bernauer.* En général, la manière dont Ludwig décrit la passion dans ses premiers drames est trop réaliste. « Les motifs sont, la plupart du temps, exceptionnels, et témoignent d'une prédilection pour l'horrible et l'affreux ». (2) Les malentendus jouent un grand rôle dans

(1) *Sk. u. Fr.*, 124.
(2) *ibid.*, 125.

Agnès Bernauer, *La Rose du Presbytère*, et même encore dans le *Forestier*. L'intrigue est compliquée, invraisemblable. La langue, enfin, est elle-même trop réaliste, trop souvent prosaïque et plate. Pourtant, les qualités de vigueur de ses devanciers du Sturm und Drang apparaissent déjà dans la peinture des caractères, dans le conflit des passions ; et la langue elle-même sait parfois reproduire, chez Agnès et Raimund comme dans *Hanns Frei* et la *Lande de Torgau*, un ton naïvement populaire, plein de fraîcheur et de poésie. Ludwig, qui se fit toujours de l'art dramatique une idée si haute et si noble, n'avait point su, dans son inexpérience et son isolement intellectuel, choisir les modèles les plus convenables pour la réaliser. Maladroitement, il imita les disciples avant de recourir au maître lui-même, et il imita surtout leurs imperfections. Il deviendra lui-même un poète dramatique original, un maître dans l'art du théâtre, dans la mesure où, s'inspirant directement de Shakespeare il développera ses qualités naturelles tout en se libérant peu à peu des défauts que les auteurs du Sturm und Drang avaient fait naître, ou tout au moins, avaient développés en lui. (1)

⁂

En même temps que des auteurs du Sturm und Drang, Lud-

---

(1) Quelques analogies de détail pourraient être encore relevées entre Ludwig et les Stürmer und Dränger.

Comme Schubart et Heinse, Ludwig fut à la fois musicien et poète. Ulrich du *Forestier* remonte peut-être, par l'intermédiaire de Miller, au maître Humbrecht, père d'Evchen, dans l'*Infanticide* de Wagner.

La pièce de Lenz : *Die Soldaten*, a pu fournir certains motifs à l'*Auberge sur le Rhin* de Ludwig.

Par ses idylles dites « allemandes » (*Schaafschur*, *Nusskernen*), dont l'action se passe dans le Palatinat, et dont les personnages, paysans de cette province, s'expriment dans leur dialecte, Maler Müller est l'ancêtre des auteurs de « Récits villageois » et des descriptions de mœurs provinciales telles qu'on les trouve dans *Die Heiterethei* et dans *Zwischen Himmel und Erde* de Ludwig. Après Maler Müller, le sujet de *Genoveva* fut traité successivement par Tieck, Ludwig et Hebbel. Comme Maler Müller, Ludwig a un tempérament essentiellement dramatique. Mais, toujours comme lui, il remet sans cesse sur le métier les nombreux plans de ses pièces, se livre à un épuisant travail de Pénélope, et aboutit à une production surtout fragmentaire.

Le jargon à la mode dans les classes dites cultivées en Allemagne, au 18e siècle, l'emploi de locutions, expressions ou tournures empruntées directement au français, ou de mots français plus ou moins germanisés, parfois détournés de leur sens, a trouvé naturellement sa place dans les drames du Sturm und Drang. Iffland n'a pas manqué d'en tirer parti pour donner à ses descriptions des milieux bourgeois ou populaires de la couleur locale et une vérité souvent trop prosaïque. Ludwig a utilisé ce trait pour Wüstenfels et pour Stein.

wig, à ses débuts dramatiques, s'inspire des romantiques, en particulier de Tieck et Hoffmann, qu'il connaissait depuis son enfance, et peut-être aussi de Kleist, bien qu'il semble le contester dans une lettre à Julian Schmidt. Ludwig semble enfin devoir à Iffland le choix de certains sujets, la peinture de certains milieux et le réalisme trop minutieux des détails. L'influence du drame fataliste nous semble moins importante, malgré la crypte des *Droits du Cœur,* la bretelle jaune du fusil d'Andrès, malgré aussi les *Maccabées* de Werner.

Tieck

Dès son enfance, Ludwig communie avec Tieck dans l'admiration de Shakespeare. Le « *Livre sur Shakespeare* » que, sa vie durant, Tieck se proposa d'écrire (1), ce fut Ludwig qui, en réalité, le composa, mais sans avoir ni le temps ni le courage d'en faire un ouvrage ordonné. Comme Ludwig plus tard, Tieck fut convaincu que les faiblesses du théâtre allemand classique étaient dues aux efforts de Lessing, Gœthe et Schiller pour concilier l'art dramatique des anciens et celui de Shakespeare, tentative condamnée d'avance à l'insuccès. Le retour à Shakespeare apparut à Tieck d'abord, à Ludwig ensuite, comme le seul moyen de sauver le théâtre de leur nation.

Ce ne fut pourtant pas le critique dramatique que Ludwig admira tout d'abord en Tieck, mais l'auteur de drames et de nouvelles. Les œuvres de Tieck figuraient, à côté de celles de Shakespeare et de Hoffmann, sur les rayons de la bibliothèque paternelle. Le *Phantasus,* avec ses contes et ses légendes exposées sous forme dramatique, intéressa tout spécialement le jeune Otto, qui y puisa des sujets de poèmes et de drames. L'*Octavian* de Ludwig devait évidemment traiter le même sujet que le poème composé par Tieck en 1801 et 1802, imprimé en 1804, sous le titre de : *Kaiser Oktavianus, ein Lustspiel in zwei Teilen.* « On y trouve réunies, écrit J. Minor à propos de cet ouvrage de Tieck, toutes les tendances positives du romantisme : Orient et chevalerie, amour et religion, miracles et guerres contre les Turcs, sans oublier les digressions du polémiste. La scène est le monde du moyen-âge tout entier ; les personnages de la deuxième partie forment un véritable congrès universel des

(1) L. Tieck. *Das Buch über Shakespeare.* Hrsg. v. H. Lüdeke. Halle, 1920.

princes d'Europe et d'Orient. La Muse de ce poème n'est point Thalie ni Melpomène, mais la « romance », qui est introduite dans le prologue avec des couleurs éclatantes, et représente l'élément épique dans le drame ». (1) Ceci nous explique comment Ludwig conçut l'idée de composer, sous le même titre, un cycle de cent « romances », dont quelques-unes seulement ont été entièrement rédigées. (2) Nous sommes plus renseignés sur un sujet de drame que lui inspira un conte de Tieck intitulé : *Der getreue Eckart und der Tannenhauser* (1799). La pièce projetée par Ludwig sera plus loin l'objet d'une étude spéciale qui nous permettra de préciser ses emprunts et d'examiner s'il a su aboutir à une conception originale du sujet. Nous ajouterons ici simplement que ce même conte de Tieck a certainement inspiré à Ludwig sa poésie *Der Venusberg*. (3) Le plan d'un opéra sur *Barbe-Bleue* lui fut sans doute aussi suggéré par les deux contes de Tieck : *Ritter Blaubart, ein Ammenmärchen,* et *Die sieben Weiber des Blaubart* (1797). (4) Faut-il découvrir dans le conte de Tieck : *Aufruhr in den Cevennen,* l'idée première d'un sujet de drame projeté par Ludwig sous le titre de *Das Schloss in den Cevennen ?* L'esquisse qu'en a tracée notre poète est trop vague pour que nous puissions en tirer des conclusions. Il n'est pas possible, de même, de découvrir si le sujet de *Genoveva* fut inspiré à Ludwig par Maler Müller ou par Tieck. (5)

Et c'est là à peu près tout ce que l'on peut connaître de l'influence exercée par Tieck sur les œuvres dramatiques de Ludwig. Il semble qu'elle se soit confondue avec celle des Stürmer und Dränger, tant en ce qui concerne l'attitude à l'égard de Shakespeare qu'au point de vue des motifs dramatiques qui apparaissent dans les premières pièces de Ludwig. Et si Tieck exerça une action réelle sur celles-ci, ce fut certainement par ses drames du début, qui avaient eux-mêmes reçu fortement l'empreinte du Sturm und Drang. *Der Abschied, das grüne Band,*

---

(1) *Tiecks Werke,* hrsg. v. J. Minor (Deutsche Nat.-Liter., 144. Bd., 1. Abtlg., XV).

(2) *O. L.*, 72 ; De l'œuvre projetée par Ludwig il ne reste qu'un fragment daté de 1843. Stern en a publié trois pièces (G.W., I, 77-80), qui sont insuffisantes pour donner une idée de l'ensemble.

(3) G.W., I, 128.

(4) *O. L.*, 121.

(5) La pièce de Ludwig sera analysée dans la 2e partie de notre ouvrage et comparée avec celles de ses devanciers ainsi qu'avec celle de Hebbel.

Karl von Berneck, toutes ces premières pièces de Tieck « sont remplies d'éléments fatalistes, témoignent d'une inclination marquée pour la description de l'horrible, renferment une accumulation tumultueuse des énigmes les plus difficiles de l'existence ». (1) Ses comédies satiriques : *Le Chat botté, Le Monde renversé, Le Petit Poucet, Prince Zerbino*, n'eurent aucune influence sur Ludwig, qui fut toujours rebelle à l'ironie romantique. Tandis que Tieck, dans *Le Chat Botté* ou *Le Monde renversé*, s'applique à détruire l'illusion dramatique, Ludwig rechercha toute sa vie les moyens les plus efficaces pour la réaliser.

Plus tard, Ludwig devait entrer en relations avec Tieck, alors directeur du théâtre de la cour à Dresde, et soumettre à son appréciation deux de ses pièces : *Agnès Bernauer* et la comédie *Hanns Frei*. (2)

Hoffmann

De tous les romantiques, Hoffmann est certainement celui avec lequel Ludwig présente à ses débuts le plus d'affinités, sans qu'il soit d'ailleurs plus facile de déterminer en détail, avec une exactitude satisfaisante, l'action exercée par l'auteur des *Contes fantastiques* sur le jeune poète d'Eisfeld. Elle s'exerça, elle aussi, dans le même sens que celle des Stürmer und Dränger. Des passions démesurées, des sentiments d'une violence hors de toute mesure, un penchant marqué pour l'étude des cas pathologiques, tout ce qui caractérise les récits d'Hoffmann se retrouve dans les premières pièces de Ludwig. Les figures démoniaques de Franz, Weissenbeck, Rinken, de l'intendant de la *Waldburg*, surtout de Cardillac, sont incontestablement de la même famille que celles qui grimacent, ricanent et grincent des dents d'un bout à l'autre des *Contes fantastiques*. Notre étude sur *Mademoiselle de Scudéri*, (3) dont le sujet est emprunté directement à une nouvelle d'Hoffmann, nous permettra de mieux fixer les rapports de Ludwig et de son modèle. Pour les autres pièces, la tâche est plus difficile ; en l'absence de tout renseignement précis fourni par l'auteur dans ses notes ou esquisses, il est le plus souvent

---

(1) J. Minor, *op. cit.*, IV-V.
(2) Cf. *infrà* notre étude sur ces deux pièces.
(3) Cf. *infrà*, chap. X.

impossible de découvrir si telle conception, tel caractère, tel trait, sont dûs à Klinger ou à Wagner, à Leisewitz ou à Hoffmann, à Schiller ou à Gœthe, ou bien, plus simplement encore directement à Shakespeare. Des affirmations trop absolues ou trop précises risqueraient d'être imprudentes, et sans doute Heydrich est-il plus sage lorsqu'il constate, sous une forme très générale, que la *Waldburg* « montre une grande parenté avec Klinger, mais que l'on ne peut y méconnaître l'influence de Hoffmann et de Werner ». (1) Pour *La Rose du Presbytère,* le même critique signale en gros celle d'Iffland, de Bürger et de Kleist, et nous pouvons admettre qu'en effet Bürger a fourni l'idée de la pièce, Iffland les milieux décrits, Kleist certains traits pathologiques du Junker. Mais toute autre précision pourrait bien être inexacte. On peut dire que ces diverses influences : Sturm und Drang, Tieck, Hoffmann, peut-être drame fataliste, se combinèrent et se fondirent en une seule et même action très générale qui devait, plus tard, être remplacée par celle du seul Shakespeare.

En ce qui concerne plus particulièrement Hoffmann, il est certain que Ludwig en est tributaire, surtout pour ses premiers sujets d'opéras, — nous avons déjà signalé celui de *Signor Formica* — et pour ses premières nouvelles, en particulier *Das Hausgesinde* et *Das Marchen von den drei Wünschen* (2) où il est plus facile de retrouver la trace du modèle et de préciser les éléments imités. Cette influence, d'ailleurs, Ludwig devait plus tard la déplorer. « Il me disait souvent, dans les dernières années de sa vie, — écrit Heydrich —, que l'influence d'Hoffmann avait été un grand malheur pour notre littérature ; qu'on ne peut jamais se guérir complètement d'être né dans une époque confuse en poésie, et d'avoir reçu de telles influences sa première nourriture » (3) Déclaration d'autant plus remarquable qu'Hoffmann eut, comme Ludwig, un véritable tempérament dramatique ; qu'il eut les mêmes idées que lui sur l'art du théâtre, l'idéal du poète dramatique, l'acteur et son rôle ; qu'il fut, comme Ludwig, à la fois écrivain et compositeur ; que ses jugements sur les divers auteurs dramatiques allemands ou étrangers furent, dans l'ensemble, identiques aux siens ; qu'enfin Hoffmann, comme Ludwig, proclama que Sha-

(1) *Sk. u. Fr.*, 186.
(2) Cf. G. Raphaël : *Les théories et les œuvres romanesques d'O. L.*
(3) *Sk. u. Fr.*, 56.

kespeare était l'unique dramaturge des temps anciens et modernes, le seul modèle possible. Mais il y avait par ailleurs, entre ces deux tempéraments, des différences trop essentielles, pour que Hoffmann pût, jusqu'au bout, intervenir aussi directement dans l'activité littéraire de Ludwig. Les premiers modèles de Ludwig furent les auteurs qu'il avait connus et aimés dans sa jeunesse ; dans son ignorance des choses du théâtre, il les considéra comme les guides les plus sûrs parce qu'ils avaient parlé les premiers à sa jeune imagination. Sa nature saine, son instinct réaliste, son amour indivisé de la beauté et de la vérité, devaient l'amener peu à peu, après des luttes longues et pénibles, à découvrir, derrière les maladroits imitateurs qui, favorisés par les circonstances, avaient usurpé sa place, le seul poète qui eût, déjà auparavant, réalisé l'idéal dramatique, Shakespeare.

Kleist

L'influence d'Hoffmann apparaît donc, surtout, dans les œuvres musicales et dans les premières nouvelles de Ludwig, beaucoup moins dans ses premiers drames, qui semblent porter surtout l'empreinte du Sturm und Drang. Mais il est un autre auteur dramatique, contemporain d'Hoffmann, et dont certaines pièces offrent des analogies frappantes avec celles de Ludwig. Heydrich va plus loin, et proclame que notre auteur ne ressemble à aucun autre poète dramatique allemand autant qu'à Kleist. Tous deux, déclare ce critique, se détournèrent, avec un sûr instinct, du chemin suivi par Gœthe et Schiller devenus infidèles à Shakespeare. Leurs drames ont entre eux une ressemblance évidente, tandis qu'ils ne ressemblent en rien à ceux de Schiller. Tous deux s'inspirent d'abord du Sturm und Drang, en clarifient les tendances confuses et, sur les traces de Shakespeare, les dirigent à la fois vers l'art et vers la vérité. Ils décrivent, l'un et l'autre, des passions qui portent en elles un germe de destruction ; ils font un usage exagéré du malentendu comme ressort dramatique. Leur conception de la destinée humaine est,

---

(1) Cf. Sur ce sujet l'étude de Werner Mausolf : *E. T. A. Hoffmanns Stellung zu Drama und Theater.* (*Germanische Studien*, H. 7) Berlin, 1920. — Sur les rapports réciproques de Tieck et de Hoffmann, cf. W. Jost : *Von Tieck zu Hoffmann.* (*Deutsche Forschungen*, H. 4). Frankfurt a. M., 1921.

au début, fataliste. Le *Forestier* a des analogies évidentes avec la *Famille Schroffenstein* (1). Mais surtout, dans les premiers drames de Ludwig, les conflits tragiques et les passions se déroulent ou s'expriment à la manière brusque et laconique, violente et pénible, des œuvres de Kleist. Judas Maccabée et Armin sont des héros kleistiens (2). A Falkenstein, dans *La Rose du Presbytère,* nous paraît aussi convenir cette épithète. Ainsi que Penthésilée, il lance ses chiens contre la personne aimée, et sa fureur, comme celle de la reine des Amazones, se traduit par des phénomènes pathologiques. Cela est vrai aussi, mais à un degré beaucoup moindre, des accès de rage de Stein dans le *Forestier.* On n'a pas manqué de comparer Ulrich, de cette même pièce, à Michel Kohlhaas; (3) mais nous essaierons de montrer, en étudiant le caractère du héros de Ludwig, que sa ressemblance avec celui de Kleist est plus apparente que réelle.

Que Ludwig ait connu les œuvres de Kleist, il ne nous est pas permis d'en douter. Il en parle à maintes reprises dans ses *Etudes sur Shakespeare* (4), mais c'est précisément pour constater les imperfections de son œuvre dramatique. Il lui reproche de manquer de mesure, de tout pousser à l'extrême. Ses sujets ont quelque chose de trop raffiné, de trop intentionnel. En outre, comme Lessing, il trace ses problèmes avec son intelligence et pour l'intelligence plutôt que pour l'imagination. Il conduit l'action avec trop de minutie, raconte les évènements à la manière d'un criminaliste. Il cherche, de même, à intéresser notre intelligence, plutôt qu'à frapper notre imagination, en exposant son sujet comme une énigme à résoudre. Chez lui, le Dieu reste dans les nuages. Dans ses pièces, les hommes agissent et souffrent sans savoir pourquoi ni dans quel but. Sa langue est trop dialectique, et ne convient pas à l'expression de la passion. Ces remarques de Ludwig sont, il est vrai, postérieures aux *Maccabées*; il se pourrait que son attitude antérieure à l'égard de son devancier ait été moins réservée, et que, dans ses premiers drames, il ait obéi aux mêmes tendances et suivi le même chemin. Nous hésitons pourtant à croire, de la part de Kleist, à une influence

(1) Heydrich aurait pu ajouter que la *Waldburg* nous fait, comme *la Famille Schroffenstein*, assister, au dénouement, à la ruine totale d'une famille entière.

(2) *Sk. u. Fr.*, 125-29.

(3) P. ex. A. Sauer, H. v. Treitschke.

(4) Cf. en particulier : G. W., V. 348-49. 434. 463 ; VI. 393-94.

directe que Ludwig a niée ou, tout au moins, fortement mise en doute, dans une lettre à Julian Schmidt du 3 juillet 1857 : « C'est là sans doute aussi un des motifs qui vous font croire que je ressemble à Kleist, et qu'il ait pu agir si fortement sur moi, s'il est vrai qu'il en soit ainsi. Car, il y a peu de temps encore, je ne connaissais que peu de chose de lui. L'influence la plus forte et la plus durable a été exercée sur moi, je crois, par Shakespeare et Lessing. Tous deux, il est vrai, ont puissamment déterminé Kleist, Shakespeare pour la peinture des caractères, Lessing surtout pour la précision de la forme extérieure ». (1)

Drame fataliste

Le drame fataliste ne semble pas avoir non plus joué un grand rôle dans la formation de l'idéal dramatique de Ludwig, même au début de sa carrière littéraire. Rien ne nous prouve qu'il ait connu au début les pièces de Zaccharias Werner, Müllner et Houwald. S'il les a lues, il ne les a appréciées que dans la mesure où elles ressemblaient aux pièces du Sturm und Drang; les motifs proprement fatalistes ne l'ont jamais tenté, sauf peut-être dans *Les Droits du Cœur,* où le tombeau réclame des victimes toutes les fois qu'on l'ouvre sans nécessité (2), et où le héros est condamné à mourir précisément au jour anniversaire de sa naissance (3). Dans les autres œuvres de sa jeunesse on ne trouve point trace des ingrédients ordinaires du drame fataliste, où le rôle essentiel est joué précisément par des évènements ou des circonstances qui, dans la vie ordinaire, sont considérés comme insignifiants: importance prépondérante d'une date (*Le 24 février* de Werner, *Le 29 février* de Müllner), ou d'un lieu (*Le Phare* de Houwald), ou d'un objet (*Le Portrait* de Houwald). Les sujets traités par le drame fataliste sont presque tous du genre grossier : affaires de police et de justice criminelle, attentats et crimes horribles tels que les racontent les journaux (*Le 24 février*), meurtre du fils revenant de l'étranger; ni les Stürmer und Dränger, ni les auteurs de drames de chevalerie, n'ont traité de sujets semblables avec un tel mauvais goût. Dans les

(1) G.W., VI, 394.
(2) G.W., III, 730 (A. III, sc. 5).
(3) *ibid.*, 740 (A. IV, sc. 1).

pièces fatalistes, l'amour a un caractère impur et criminel, est représenté comme une aberration des sens, et il n'est pas rare qu'il soit incestueux. La découverte des crimes, dûe presque toujours à un hasard, ou à l'intervention inopinée d'un « étranger », se termine par l'évocation du bourreau ou la description de l'échafaud. Rien de tout cela ne se trouve dans les pièces du début de Ludwig. Seul, le motif de la haine de deux frères, causée par leur amour pour la même jeune fille, a pu être découvert par Ludwig à la fois dans les pièces du Sturm und Drang et dans les drames fatalistes. Il est incontestable, d'autre part, qu'il a connu la pièce de Zaccharias Werner : *La mère des Maccabées* (1820), et s'en est inspiré pour celle qu'il écrivit sur le même sujet. Nous dirons, dans notre étude de la tragédie de Ludwig, dans quelle mesure il fut, en effet, tributaire de son devancier, dont le nom n'apparaît pas, d'ailleurs, dans les *Etudes sur Shakespeare*, pas plus que ceux de Houwald ou de Müllner. Quant à Grillparzer, qui ne se rattache d'ailleurs au drame fataliste que par son drame *L'Aïeule*, Ludwig se contente de dire que, « sans l'influence de Schiller, il serait devenu un dramaturge plus grand encore ». (1).

Iffland

Le nom d'Iffland, par contre, est mentionné plusieurs fois dans les cahiers de notes relatifs aux *Braconniers* et au *Forestier*. Mais son influence apparaît déjà auparavant dans le choix des sujets, des milieux et des personnages (*Waldburg*, notes relatives à la *Fille du Pasteur de Taubenhaim*). Héritier de certaines tendances du Sturm und Drang, il était naturel qu'Iffland exerçât, sur le jeune dramaturge, une action parallèle à celle de Lenz et de Klinger. L'inspiration fondamentale de ses pièces, comédies larmoyantes ou drames bourgeois, est un contraste, d'ailleurs bien factice, entre la civilisation et la nature. Quand ils sont cultivés, ses personnages sont méchants et sans morale ; quand il veut exposer leur conversion, « il les fait retourner à l'état de nature ». (2) L'homme de bien est borné (3) sans grâce, sans amabilité (4). Les sujets les plus ordinaires du

(1) G.W., VI, 313.
(2) Julian Schmidt : *Gesch. d. deutsch. Liter.*, 4 Aufl., 1. Bd. 318.
(3) Cf. Wilm Berndt des *Braconniers*.
(4) Cf. Ulrich dans *le Forestier* de Ludwig

genre larmoyant nous montrent un honnête homme poursuivi par des chambellans ou des conseillers auliques, un homme du peuple à qui un gentilhomme favorisé ravit sa place, un bourgeois à qui les préjugés nobiliaires enlèvent sa fiancée. La tragédie bourgeoise d'Iffland était constamment dans l'opposition, et les classes dirigeantes de la société n'y étaient représentées que par des scélérats : baillis (1) chambellans et présidents. A cette description de la vie quotidienne la plus banale, la moins poétique, l'art ne trouvait guère son compte. A la platitude des sujets répondait celle des personnages et du langage qui, précisément parce qu'il reproduisait avec une scrupuleuse et minutieuse exactitude celui de la réalité, était hostile à toute poésie. Hegel, dans son *Esthétique*, devait exclure du domaine de l'art cette reproduction servile de la réalité la plus banale. Ludwig, avant de montrer envers le « naturalisme » une égale sévérité, en fut une des premières victimes. Dans le livret de l'opéra « *Die Köhlerin* » apparaît déjà, décrit en détail, un « bailli méchant » qui persécute la vertueuse Bäbi, et que Mendelssohn déclarait être de mauvais goût. Les cahiers de notes et d'esquisses relatifs à la *Rose du Presbytère,* au *Droit de Chasse,* aux *Braconniers,* au *Forestier* lui-même, nous décrivent aussi des milieux populaires, avec les types consacrés du bailli, du maire et du pasteur, nous montrent l'homme du peuple naturellement droit et honnête, contraint par les agissements de ses ennemis, tous plus cultivés que lui, de se réfugier dans les forêts, « au sein de la nature », pour fuir l'injustice et la méchanceté des hommes.

Pourtant, avec les *Braconniers,* Ludwig commence à secouer le joug de son modèle : « Le bailli ne doit pas ressembler à ceux d'Iffland ». Les menus détails de la vie de famille, les mariages contrariés et rompus, les procès, les crimes et délits, tout cela lui semble maintenant incompatible avec l'art dramatique véritable. L'étude directe de Shakespeare lui a ouvert les yeux. De même qu'il a, peu à peu, abandonné ses premiers modèles, les auteurs du Sturm und Drang, Tieck et Hoffmann, il se détourne définitivement de celui qui, dans la genèse du *Forestier* lui-même, avait encore exercé son action. Par ses deux premiers actes, cette pièce semble avoir « ses racines dans Iffland, mais par les trois derniers elle s'élève vers Shakespeare ». Ces deux premiers actes du *Forestier* sont ainsi le dernier lien qui ratta-

(1) Cf. le bailli dans les *Braconniers.*

che Ludwig à son passé, aux premiers modèles auxquels il avait imprudemment demandé de le guider dans les chemins difficiles de l'art dramatique. Désormais, plus de sujets pris dans la réalité banale et quotidienne, ou traités avec les procédés d'un faux réalisme qui détruit toute poésie, mais l'étude de l'âme humaine dans ses manifestations les plus universelles et les plus permanentes, par les procédés du réalisme poétique. Ludwig est maintenant certain de sa voie, et il va la suivre avec un courage nouveau, sur les pas d'un guide infaillible : Shakespeare. Le *Forestier* rompt définitivement avec les erreurs de ses débuts et inaugure magnifiquement un avenir qui apparaît plein des plus belles promesses.

Doctrine esthetique de Ludwig vers 1850

C'est à Shakespeare, en effet, qu'il doit d'avoir peu à peu reconnu ses défauts et de s'en être guéri progressivement. Les œuvres du grand poète anglais ont été les instruments les plus efficaces de son salut ; c'est des tragédies de son illustre devancier qu'il a extrait les premiers éléments d'une conception nouvelle de l'art dramatique, qu'il a partiellement utilisée déjà dans la *Rose du Presbytère* et dans *Mademoiselle de Scudéri*, qui devait triompher avec le *Forestier*, mais ne devait s'épanouir pleinement et porter tous ses fruits que dans les *Maccabées*. Après cette dernière pièce, Ludwig pénétrera de plus en plus profondément dans les secrets de l'art de Shakespeare, mais ne pourra malheureusement plus tirer parti de ses nouvelles découvertes pour composer de nouveaux chefs-d'œuvre.

L'étude des cahiers dramaturgiques écrits par Ludwig entre 1840 et 1850 (1) nous permettra d'exposer la doctrine esthétique, encore incomplète sans doute, mais déjà fixée dans ses traits essentiels, à laquelle ont abouti ses recherches et ses essais vers l'époque où il termine le *Forestier*, et particulièrement la conception qu'il se fait, à cette date, de l'art dramatique.

Ses idées sur ce point ne diffèrent pas sensiblement de celles qu'il exprimait déjà dans ses cahiers ou lettres de Leipzig, en ce qui concerne l'essence et le but du genre dramatique, mais elles révèlent une conscience beaucoup plus claire des défauts à évi-

(1) Publiés par Heydrich, *Nachlasszschriften*, II. Bd., p. 1-17.

ter, ainsi qu'une connaissance plus approfondie des lois de la scène et des caractères particuliers du genre dramatique.

« Pour avoir voulu échapper à l'arbitraire du faux idéalisme, j'étais tombé dans les pièges du naturalisme. Les imperfections de mes premiers essais provenaient de ce que, pour éviter un défaut, j'étais tombé dans un autre ». (1) Cet autre défaut a consisté « à prendre des sujets dans la vie humble. Bornée et mesquine, elle convient tout au plus à l'idylle proprement dite ; mais elle ne saurait convenir aux genres poétiques supérieurs. L'exactitude du portrait, qui est la principale qualité dans la représentation de la vie commune, s'oppose à tout élan. Elle empêche d'atteindre la vérité poétique. Si la langue est poétique, elle est en opposition violente avec la condition, qui, elle, ne l'est pas, avec les sentiments mesquins « des personnages ». Si on attribue à ceux-ci un langage cultivé, on demandera : Pourquoi le poète n'a-t-il pas choisi, pour les faire parler ainsi, des gens cultivés, et pourquoi n'a-t-il pas inventé une action à laquelle puisse convenir ce langage ? Gessner nous sert d'avertissement. Les figures de rococo, blanches et rouges, des Daphnés, Chloés, etc., n'existent plus ; par contre, malgré leur rudesse, les portraits qu'ont tracés de la petite vie réelle les Dows, les Téniers, les Breughel, etc., ont encore toute leur valeur. L'éloignement, et ce qu'ils ont d'exotique dans le costume et les mœurs, les a rendus poétiques ». (2)

« La poésie procède, en effet, d'après les lois du souvenir ; elle ne modifie pas la réalité, mais l'adoucit par l'art. C'est pourquoi les sujets tirés du passé sont plus poétiques, et peuvent être traités d'une manière artistique. Nous n'avons pour les mesurer d'autre norme que ce qui est essentiellement et purement humain. La passion est poétique, quand elle n'est pas seulement forte et violente, mais grande en même temps, et quand son objet est grand. L'orgueil, l'ambition, le désir de dominer, l'amour de la liberté, l'amour, sont des passions de ce genre ; l'ivrognerie, la passion du jeu, la coquetterie, ne sont pas des passions grandes en soi, et leur objet n'a rien de grand ». (3)

Une autre condition essentielle pour donner à un drame une

(1) *ibid.*, p. XLII (projet de lettre à Geibel).
(2) *ibid.*, 15-16.
(3) *ibid.*, 14.

valeur poétique est de faire appel non pas seulement à l'intelligence, mais encore et surtout à l'imagination. C'est elle seule, en effet, qui peut créer la poésie. « Dans le poétique, il y a, en tout temps, une activité extraordinaire de l'imagination ». (1) C'est elle qui, procédant comme le souvenir, laisse de côté tout ce qui est accidentel, tout détail inutile à l'idée de l'ensemble, permet de traiter d'une manière typique un cas particulier.

Or, c'est à quoi doit viser toute œuvre dramatique : « Chaque pièce doit traiter d'une manière typique un cas particulier qui devient ainsi l'image de tous les cas de même espèce. De même que l'ensemble du sujet, chaque caractère sera à son tour un type, et aussi chaque action secondaire. De la sorte, le poème dans son ensemble sera le miroir du cours de l'univers ». (2) Cela permettra ensuite au poète d' « individualiser » l'action et les personnages sans nuire au type, et l'ensemble de la pièce, formant un tout organique, pourra satisfaire à la fois l'intelligence, l'imagination et le sentiment.

Faute tragique

Pendant longtemps, induit en erreur par ses premiers modèles, Ludwig avait montré les personnages de ses drames succombant sous les coups d'une destinée qu'ils n'avaient pas provoquée, comme Agnès Bernauer, comme Eugénie dans *Les Droits du Cœur*, victimes innocentes des passions d'autrui, comme Clara dans la *Waldburg*, ou des intrigues des méchants, comme Eckart ou Wilm Berndt. Il partage donc lui-même, à ses débuts, l'erreur fondamentale de tous les dramaturges postérieurs à Shakespeare, qui, à l'exception de Gœthe, ont considéré la lutte du héros contre des puissances extérieures comme seule capable de produire le conflit tragique. Peu à peu l'étude des drames de Shakespeare lui donne la conviction qu'il n'est point d'autre conflit tragique que celui qui se déroule dans l'âme même du héros, et qui y met aux prises les divers instincts.

Si le héros entre en lutte avec le monde extérieur, c'est parce qu'il est d'abord en lutte avec soi-même, et que ce désaccord intérieur l'amène à accomplir un acte qui provoquera la réac-

(1) *ibid.*, 14.
(2) *ibid.*, 8.

tion des forces opposées. « Au début de la pièce le héros, par un acte accompli, ou qu'il néglige d'accomplir, provoque la destinée. Il donne ainsi le premier choc. Dès cet instant, jusqu'à sa mort, il doit se défendre contre les conséquences naturelles et nécessaires de son acte ». (1) Par suite plus de héros menés par les évènements; ils ne conviennent qu'au genre épique; les héros dramatiques doivent, par leur initiative, faire naître les évènements, et devenir ainsi les artisans de leur propre destin. Nul ne sera élevé à la dignité de héros tragique s'il n'a commis une « faute tragique », c'est-à-dire s'il n'a provoqué la réaction du monde extérieur par un acte librement ou spontanément accompli. Désormais la rupture est complète avec tout le théâtre antérieur. Déjà dans *La Rose du Presbytère* l'héroïne, si elle est cruellement punie, n'est plus du moins une victime entièrement innocente comme Agnès, Clara ou Eugénie. Dans *Mademoiselle de Scudéri,* Shakespeare triomphe d'Hoffmann. Cardillac n'est plus, comme chez ce dernier, le jouet irresponsable des puissances occultes et du destin; il doit rendre compte de ses crimes, les expier, et le spectateur, tout en le plaignant, ne peut accuser la destinée d'injustice. Cette pièce, où le Sturm und Drang et le romantisme semblaient devoir célébrer une victoire définitive, est, au contraire, celle où ils sont définitivement vaincus. Le forestier Ulrich, comme Léa, mère des Maccabées, comme Armin, Cromwell, Ben Mardochai, Marie Stuart, Marino Falieri, et les autres héros de tous les drames ultérieurs de Ludwig seront des héros shakespeariens, victimes de leurs seules passions, et non plus de circonstances et d'évènements indépendants de leur volonté. Ludwig pourra maintenant réaliser la noble ambition qu'il avait toujours eue d'apprendre à ses semblables l'art de la vie, qui est l'art suprême.

Réalisme poétique

Il pourra donner à son pays de belles œuvres dramatiques, parce qu'il connaît maintenant, grâce à Shakespeare, les moyens indispensables pour les composer. Au début de sa carrière poétique, il avait eu de son art le même idéal, très noble et très élevé, mais son inexpérience ne lui avait pas permis de le réaliser pratiquement dans ses pièces. A cet égard, ses années

(1) *ibid.* 10.

d'apprentissage sont maintenant terminées. En même temps que Shakespeare a dessillé ses yeux, lui a montré clairement ce qu'il fallait entendre par conflit tragique, faute tragique, héros tragique, lui a révélé que le drame doit être « le miroir de l'univers » et enseigner aux hommes l'art de la vie, il lui a appris les lois et les procédés de l'art dramatique. C'est pourquoi les cahiers antérieurs aux *Etudes sur Shakespeare,* et où Ludwig consignait toutes les réflexions que lui inspirait l'art du théâtre, amorcent déjà la plupart des questions que les *Etudes* examineront plus tard en détail, et, souvent, aboutissent à des conclusions qui ne seront plus modifiées. Telles sont celles qui concernent la nécessité tragique, les nœuds idéal et pragmatique (1), les limites du poétique, le domaine du poétique et de l'esthétique (2), le mélange du comique et du tragique (3), le rôle qui échoit au comique dans la tragédie (4), la manière dont il faut représenter la passion (5), l'état d'âme et l'impression d'ensemble que doit produire chaque pièce, et même chaque scène (6), les actions doubles (7). Aussi est-il permis de considérer ces diverses remarques comme étant en quelque sorte la préface des *Etudes sur Shakespeare,* et pouvant être fondues avec ces dernières pour un exposé d'ensemble des théories dramatiques de Ludwig (8).

De cet exposé nous ne donnerons ici que ce qui concerne le « *réalisme poétique* », c'est-à-dire la doctrine esthétique à laquelle ont abouti ses recherches ; elle lui a permis de mettre enfin en harmonie ses aspirations et ses œuvres, son idéal dramatique et ses drames eux-mêmes, et elle a porté tous ses fruits dans les *Maccabées,* avant même qu'il l'eût, dans ses *Etudes,* exposée dans tous ses détails et sous tous ses aspects. De cette doctrine elle-même nous ne donnerons que l'essentiel, ce qu'il est nécessaire d'en connaître pour comprendre et suivre les progrès accomplis par le poète, et savoir sur quel terrain solide il se tiendra désormais.

Deux éléments sont essentiels dans la production d'une œuvre d'art : la réalité, et l'imagination qui la crée de nouveau. L'œuvre d'art parfaite, c'est-à-dire qui donne l'impression de beauté, est donc celle où les droits de l'une comme de l'autre ont été

(1) *ibid.*, 11-12. — (2) *ibid.*, 14-16. — (3) *ibid.*, 6. — (4) *ibid.*, 13-14. (5) *ibid.*, 8-9. — (6) *ibid.*, 7-8. — (7) *ibid.*, 7.

(8) Cet exposé a été l'objet de notre ouvrage : *Les « Etudes sur Shakespeare » d'Otto Ludwig*, auquel nous renvoyons pour les détails.

également sauvegardés. Dès qu'il y a rupture d'équilibre, et que l'un de ces éléments est pris en considération d'une manière exclusive ou exagérée, aux dépens de l'autre ; dès que l'artiste reproduit la réalité commune, sans la modifier, ou que, au contraire, il n'en tient aucun compte et construit une réalité purement imaginaire, il ne saurait être question d'œuvre d'art véritable. Dans le premier cas, l'intelligence et les sens reçoivent seuls satisfaction, l'imagination est sacrifiée; dans l'autre cas, c'est le contraire qui a lieu. « Or, la beauté existe à la fois pour l'imagination et pour l'intelligence, et c'est, avant tout, à satisfaire ces deux facultés que doit viser l'œuvre d'art ». (1) C'est à ces excès opposés, mais également contradictoires avec la notion de beauté, qu'aboutissent les tendances extrêmes que l'on a coutume d'appeler le naturalisme et l'idéalisme.

Naturalisme

Pour le naturaliste, il ne s'agit pas, à vrai dire, de recréer la réalité, mais de la reproduire en une image fidèle, sans rien lui ajouter, rien en retrancher, de manière à faire naître l'illusion absolue. « Il appelle vrai ce que nos sens peuvent percevoir et notre intelligence distinguer, ce qui existe ou a existé ». (2) C'est cela seul que l'artiste doit nous montrer sans l'altérer. La beauté ne peut résulter que de l'exactitude parfaite de la reproduction. Vouloir opérer un choix entre les éléments dont se compose la réalité, pour en éliminer ceux que l'on juge inutiles ou de peu d'importance, c'est en détruire arbitrairement l'unité, lui substituer une image incomplète, par conséquent fausse, incapable de nous donner l'illusion du réel. Encore moins l'artiste a-t-il le droit de modifier ces éléments sous prétexte de les embellir. La réalité n'est ni belle ni laide en soi : elle ne l'est précisément que pour notre imagination. Et comment prétendre qu'une réalité ainsi embellie pourrait nous donner l'impression qu'elle est vraie ?

Le naturaliste exclut donc à peu près complètement l'imagination de la création artistique. Il découpe, pour ainsi dire, un fragment de la réalité, et le transporte tel quel dans son œuvre. Mais, en reproduisant ainsi la réalité commune, accidentelle, empirique, il fait œuvre vaine; l'image qu'il nous en donne

(1) G.W., VI, 22.
(2) *ibid.*, V, 258.

est d'autant plus inutile qu'elle est plus exacte, car la vue directe des choses nous procurera toujours un plaisir esthétique plus grand que ne saurait le faire leur image fidèlement reproduite. Le naturaliste n'est pas un créateur, et son œuvre, par suite, n'appartient point à l'art. « Pour l'art, la chose représentée ne doit jamais être réalité commune ». (1) Il y a des sujets « que rien ne peut rendre esthétiques, de quelque manière qu'on les traite, par exemple tout ce qui évoque l'idée de criminalité. Tout ce qui est mesquin est hostile à la poésie ; tels sont les sujets concernant la vie de famille ordinaire. Si on les traite à la manière idéaliste, leur manque de vérité nous choque, parce que la chose représentée nous est trop connue ; s'ils sont représentés selon les procédés naturalistes, on ne peut guère attribuer à l'œuvre ainsi produite que la valeur d'un portrait ressemblant. La caricature elle-même peut être poétique ; le portrait ressemblant ne l'est pas ». (2) Il faut, en outre, « renoncer à l'idée de produire l'illusion complète, qui est fausse, et que Schlegel appelle le cauchemar de l'illusion ». (3) Jamais « le naturel et la réalité ne doivent être poussés assez loin pour que nous ne puissions plus les contempler avec la conscience nette qu'ils ne sont qu'imitation ». (4)

Idéalisme

L'idéaliste, au contraire, réserve à l'imagination un rôle à peu près exclusif. Pour lui, l'art consiste à s'élever au-dessus de la réalité ordinaire, à la transformer par l'imagination, et à lui donner ainsi la beauté qu'elle n'a pas. « Il se refuse à voir l'aspect réel des choses, le plus souvent parce qu'il en est incapable, et leur donne une forme imaginaire qu'il déclare la seule vraie ». (5) Ou bien, si leur forme réelle s'impose à son esprit et à ses sens, « il la proclame trop nue, trop incolore pour être belle ; et, pour la rendre digne de l'œuvre d'art, il la recouvre d'ornements sous lesquels elle disparaît presqu'entièrement ». (6) Il ne nous offre ainsi que le produit arbitraire de son imagination, est incapable de nous donner l'illusion d'une

(1) *ibid.*, V, 264.
(2) *ibid.*, VI, 42.
(3) *ibid.*, V, 264.
(4) *ibid.*, VI, 22.
(5) *ibid.*, VI, 10.
(6) *ibid.*, VI, 19.

réalité qu'il travestit de parti-pris : son œuvre ne peut être belle, parce qu'elle n'est pas vraie.

Beauté et Vérité

« Car seul ce qui est vrai peut être Beau. Beauté et vérité sont identiques. Elles ne diffèrent que par l'intermédiaire par lequel elles agissent sur nous. La vérité, c'est l'harmonie d'une pluralité de traits constatée par l'intelligence ; la beauté est l'harmonie, l'unité des mêmes traits perçue par le sens esthétique immédiat. La vérité est, indirectement, ce que la beauté est directement. Elles peuvent donc se fondre en une seule notion. Lorsque, par l'exercice renouvelé de notre réflexion, l'harmonie nous sera devenue assez familière pour que nous puissions la percevoir immédiatement par notre sens esthétique, la vérité sera devenue beauté. Ainsi, dans toute œuvre d'art, la vérité peut se transformer en beauté, de même que toute beauté, quand on réfléchit sur les divers éléments qui la constituent, doit pouvoir se révéler comme vérité ». (1)

Vérité supérieure ou poétique

C'est donc une erreur de croire que « beauté et vérité puissent ou doivent être séparées dans la conception de l'œuvre d'art. La vérité supérieure ou poétique — la seule dont il puisse être question dans l'art, — se confond avec la beauté, car elle est déjà belle en soi par l'harmonie qu'elle suppose ». (2)

Mais que faut-il entendre par vérité supérieure ou poétique, la seule dont l'art ait à se préoccuper ? « La pensée fondamentale du *Discours sur les arts plastiques dans leurs rapports avec la nature*, de Schelling, nous renseigne sur ce point. « *Ce que l'artiste doit représenter*, écrit ce philosophe, *c'est ce qui est réellement dans la nature, c'est-à-dire l'esprit de la nature agissant à l'intérieur des choses, et s'exprimant par les formes et les figures comme par le moyen de symboles* ». Qu'est-ce à dire, sinon que l'artiste doit reproduire la réalité non pas comme un assemblage accidentel de formes et de figures, de détails rapprochés par le hasard, ayant tous, par suite, une égale impor-

(1) *ibid.*, V, 251-52.
(2) *ibid.*, VI, 327.

tance, mais comme un ensemble organique de moyens coordonnés en vue de cet ensemble ? Il ne retiendra donc ces détails et ne les reproduira qu'en raison de cet ensemble, et dans la mesure où ils concourent à sa fin particulière. C'est de l'ensemble que le détail doit tenir sa justification ; en soi, indépendamment du tout dont il fait partie, il ne saurait nous intéresser, ou ne pourrait le faire qu'au détriment du tout lui-même, et serait contraire au but. Ce qui fait naître en nous la conviction, c'est-à-dire l'illusion de la réalité, ce n'est pas la nécessité individuelle des parties, mais celle de leur coordination, de leur détermination commune en vue du tout. C'est donc notre imagination que devra convaincre l'œuvre d'art, et non pas nos sens, car ceux-ci vont au particulier, tandis que l'imagination va à l'ensemble ; et, pour convaincre nos sens, la réalité suffit. La grandiose vérité de l'ensemble doit rendre vrai chaque détail ; mais jamais la vérité de chaque détail, considéré uniquement en soi, ne pourra nous convaincre de la vérité de l'ensemble. Ainsi, la Vénus du Titien ne renferme pas un pouce de chair qui soit vrai, qui produise l'effet de la réalité empirique ; mais l'ensemble est vrai, c'est-à-dire possède une vérité idéale, qui rend vrais tous les détails ». (1)

Réalisme poètique

Cette vérité supérieure ou poétique est « inaccessible à l'idéalisme comme au naturalisme ; seul, le réalisme poétique, qui réconcilie, en les fondant l'une dans l'autre, ces deux tendances opposées, pourra l'exprimer. Le naturalisme se préoccupe surtout de la diversité, l'idéalisme de l'unité : le réalisme poétique les unit dans un juste milieu artistique. Il se tient à égale distance du désordre et de la monotonie, de la matière absolue et de la forme absolue. Le monde du réalisme poétique tient le milieu entre la vérité objective des choses et la loi que notre esprit nous contraint de leur donner ; c'est un univers recréé par notre esprit à l'aide des matériaux que nous fournit le monde réel ; la diversité des choses n'y disparaît pas, mais y est ramenée à l'unité. C'est un fragment du grand univers, fragment dont notre esprit fait un tout nouveau, dans lequel la nécessité

(1) *ibid.*, VI, 23-25.

et l'unité non seulement existent, mais sont rendues visibles ». (1)

Telle est la doctrine esthétique à laquelle, après de nombreux tâtonnements, des débuts maladroits, des rechutes fréquentes et graves dans les défauts de sa jeunesse, Ludwig est enfin parvenu grâce à l'étude approfondie des grands modèles, en particulier de Shakespeare. A mesure qu'elle prend forme et corps, l'action s'en fait sentir dans ses œuvres dramatiques, tantôt sur la conception du sujet, tantôt sur la composition, l'intrigue, les caractères, la langue ou le dialogue ; dès le *Forestier* tous ces éléments divers du drame en subissent à la fois l'heureuse influence. Non seulement Ludwig saura maintenant choisir, dans la réalité, les détails utiles pour mettre en relief l'idée fondamentale de la pièce, et laisser de côté tous les autres, mais encore cette réalité, à laquelle il a ainsi déjà fait subir comme une première sélection, il s'efforcera de la rendre « poétique », c'est-à-dire artistique. L'humour, le merveilleux (ou, tout au moins l'apparence du merveilleux, les croyances, même superstitieuses, les rêves), seront les moyens le plus souvent adoptés par lui à cette intention. Mais il ne négligera pas pour cela les moyens ordinaires de la poésie. Le langage figuré étant celui par lequel Shakespeare s'adresse à l'imagination du spectateur et produit chez lui l'impression voulue, que le langage direct serait incapable de faire naître, Ludwig aura recours, lui aussi, aux images et aux métaphores, choisissant de préférence celles qui contribuent à la vérité psychologique des personnages ou à la couleur locale. Le vocabulaire, obéissant aux mêmes principes, devient lui-même plus « stylisé », c'est-à-dire acquiert une vérité poétique, grâce à laquelle l'œuvre toute entière devient à la fois plus vraie et plus artistique. Le dialogue n'aura plus désormais cette exactitude plate et triviale des premières pièces, s'efforcera de devenir plus réellement vrai précisément en s'élevant au-dessus des dialogues de la réalité quotidienne et commune, en sacrifiant tout ce qui ne donne qu'une apparence de vérité, en ne retenant que le caractéristique, le typique. (2)

---

(1) *ibid.*, V, 459-60.

(2) Pour les détails de l'influence exercée par Shakespeare sur Ludwig, voir notre ouvrage: *Les «Etudes sur Shakespeare» d'Otto Ludwig.*

LES ŒUVRES DRAMATIQUES
D'OTTO LUDWIG

CHAPITRE I

PREMIERS ESSAIS

« Ecrits avec une hâte désordonnée, mes premiers drames furent les enfants de l'instinct, courant au hasard, çà et là, et qui m'apprirent la nécessité d'une école ». (1) C'est ainsi que Ludwig caractérise lui-même ses premiers essais dramatiques, dont l'examen nous révèlera, en effet, une complète inexpérience du théâtre, de ses lois, de ses procédés.

Les sujets qui semblent avoir les premiers traversé son esprit sont ceux d'*Agnès Bernauer* et de Charles le Téméraire, dont le Mentor, le *fidèle Eckart,* devait longtemps hanter son imagination. Dès l'année 1836, à Eisfeld, en pleine période de production musicale, « les histoires de la belle Agnès Bernauer, fille de barbier, l'ange d'Augsbourg, et du duc de Bourgogne, Charles le Téméraire, qui n'écoute pas les avertissements de son fidèle Eckart, ne voulaient pas quitter son esprit » (2).

Ludwig inscrit dans son *Journal*, fin Mars 1837 : « J'ai conçu un beau plan : *Le fidèle Eckart*. Tragédie grandiose dans sa simplicité » (3), et, le 5 avril : « J'ai relu ma *vieille* Agnès Bernauer. Je me réjouis à la pensée d'y travailler de nouveau » (4). A Leipzig, dans son humble chambre d'étudiant, ces deux sujets le préoccupent toujours. Celui de *Ghismonda*, d'après la nouvelle de Boccace, le séduit à son tour ; les « premières ombres d'un *Marino Falieri* viennent le visiter dans sa re-

(1) *Sk. u. Fr.*, 124.
(2) *O. L.*, 73.
(3) *ibid.*, 77.
(4) *ibid.*, 77.

traite (1) et il commence à tracer sur le papier des esquisses de ces divers sujets.

Un *Diarium* de 1840 nous a conservé le plan d'un mystère ayant pour sujet la légende de *Saint Christophore*, agrandie et approfondie. L'étude de ce plan, entièrement tracé par le poète, nous donnera sans doute une idée de la conception que le jeune écrivain se faisait du théâtre à cette époque (2).

Il aurait pu être tenté de composer, au lieu du mystère projeté, une pièce tendancieuse comme celles des auteurs de la Jeune Allemagne ; de faire du Christ, par exemple, le porte-parole et le symbole d'un parti politique, de certaines aspirations sociales. C'est précisément le danger que Ludwig semble avoir voulu avant tout éviter. De là les exhortations qu'il s'adresse, à plusieurs reprises, d'être « simple et vrai », de traiter le sujet « d'une manière naïve, en quelque sorte avec une âme d'enfant ». Pas de spéculation; ni polémique, ni controverse; les évènements seront exposés de la manière la plus simple. Le poète s'interdit de prendre lui-même la parole, d'exprimer l'enthousiasme que lui inspire pourtant la personne du Christ. Les personnages devront eux-mêmes s'interdire toute manifestation d'enthousiasme. D'un mot, l'auteur précise le caractère « objectif—naïf » de son œuvre : elle sera justement le contraire de la *Messiade*, œuvre débordante d'un lyrisme touffu, qui submerge le lecteur sous des flots d'épithètes grandiloquentes et de cris d'extase. Klopstock, poète lyrique avant tout, n'a pas vu dans le Christ la personnification de l'amour et de la bonté ; il aurait dû se contenter de le faire parler et agir directement, et renoncer à ses « tirades aux pieds de cigogne » pour nous montrer un héros purement humain.

La préoccupation psychologique, qui sera plus tard essentielle dans l'œuvre dramatique de Ludwig, apparaît déjà dans cette courte esquisse. Le Christ entouré de ses disciples et vivant au milieu du peuple, un tel sujet lui semble propre à faire apparaître l'âme humaine sous tous ses aspects ; les passions diverses, les sentiments particuliers seront montrés à propos des dis-

(1) *ibid.*, 114.

(2) Le texte de ce plan a été publié par Heydrich, *Sk. u. Fr.*, 50-52. E. Schmidt en a reproduit les passages essentiels (G.W., IV, 16-18).

ciples, dont chacun aura un caractère différent. Pierre personnifiera l'ambition, Nicodème sera le philosophe ergoteur et vain ; Marie, sœur de Lazare, sera l'affection et la douceur ; Judas, le mensonge et la trahison, « fournira un tableau psychologique ». L'humanité toute entière, dans son incarnation la plus parfaite et la plus belle, qui est le Christ, comme dans ses aspects moins grandioses, qu'auraient montrés les différents disciples, aurait ainsi défilé sous nos yeux, à mesure que se seraient déroulées les scènes les plus importantes de l'Evangile. Comme, en outre, la poésie dramatique doit nous montrer des hommes vrais, vivant à une époque déterminée, animés d'idées et de sentiments individuels, la lutte des Docteurs et des Pharisiens aurait fait vivre l'ensemble dans une atmosphère précise, aurait fourni, au tableau de l'humanité, un fond de couleur bien particulière et vivante.

Mais ce sujet « grandiose », trop ambitieux peut-être pour un débutant sans expérience, avait pour l'auteur un attrait plus spécial et plus intime. A cette époque de sa vie, le Christ apparaissait à Ludwig comme la personnification de sa propre nature : « Quel sujet divin ! mais quel poète à l'âme enfantine n'exige-t-il pas ! Je crois qu'il y a, dans ma nature, quelque chose de semblable, que j'ai malheureusement perdu ! » (1). Cette allusion à un accès momentané de pessimisme était, en effet, inexacte sous sa forme trop absolue. Il avait toujours, même alors, « un cœur d'enfant ». La vie du sentiment fut en lui toujours très intense, il eut toujours besoin d'aimer et de se dévouer. Son amitié pour Schaller et Ambrunn, plus tard pour Devrient, Auerbach, Julian Schmidt et Lewinsky ; sa profonde affection pour sa mère, celle que lui inspira son oncle, le malheureux Christian Otto ; l'amour — admirable au dire de ses familiers — qu'il éprouva pour sa femme et ses enfants, indiquent, chez cet écrivain au sens critique si aigu, d'une logique impitoyable, esclave d'une raison tyrannique, une vie intérieure très riche, et qui eut certainement une grande influence sur sa production poétique. Nous aurons sans doute encore l'occasion de noter, entre les personnages créés par son imagination et lui-même, cette analogie de sentiments qui nous frappe dans le per-

(1) *Sk. u. Fr.*, 52 ; — G.W., IV, 18.

trait qu'il trace du Christ, et en maints autres passages du même *Diarium* : « Me voilà couché depuis trois semaines, complètement seul, sans un mot de ceux que j'aime.... Si j'avais au moins quelqu'un, ne fût-ce qu'un enfant, avec qui je pusse jouer ! si seulement un de ceux que je connais venait me voir ! Je me dessèche et je dépéris du côté du sentiment ! Moi qui, à chaque instant, voudrais m'intéresser profondément à quelque chose ; moi qui, sans le dire, sympathisais avec chacun, éprouvais aussi vivement que mon prochain ses joies et ses peines ;....moi qui ne pouvais mettre une digue à mes trésors d'affection, qui aimais les hommes d'autant plus qu'ils me faisaient plus de mal..., me voilà maintenant si seul ! Si je meurs, ce ne sera pas d'une autre maladie que de celle-là, quelque nom que lui donnent les médecins » ! (1).

Et c'est ainsi que Ludwig, tout bonté et tout amour, conçoit le Christ à son image ; en le décrivant, il trace son propre portrait, agrandi, il est vrai, jusqu'à la majesté et l'infini du divin. C'est ainsi qu'il faut comprendre son désir de « devenir un chrétien » ; et s'il espère, par son mystère, ramener au christianisme beaucoup de ses contemporains, incrédules ou indifférents, ce n'est point par un zèle de néophite qui désire faire des prosélytes : ce désir est celui d'un cœur débordant d'affection, qui veut réconcilier toute l'humanité sous le seul dogme de la bonté et de l'amour.

---

(1) *Diarium*, 25 Mai 1840. (*Sk. u. Fr.*, 35-36, et *O. L.*, 123).

CHAPITRE II

AGNES BERNAUER

Première Rédaction (1840) (1)

Le sujet sur le Christ nous révélait chez Ludwig une tendance nettement affirmée vers le drame psychologique. Avec *Agnès Bernauer* c'est, au contraire, le drame de pure intrigue qui

---

(1) Des fragments appartenant à certaines des sept rédactions successives de la pièce sur Agnès Bernauer ont été publiés successivement par : Heydrich, *Sk. u. Fr.* (3e rédaction, 1843, A. II, sc. 1-3 ; A. III, sc. 3-6 ; A. V, sc. 2, 3, 5 et dernière scène), et par Erich Schmidt, G.W., Bd IV (6e rédaction, 1856: A. I, sc. 1-4; A. II, sc. 1-2; A. III, sc. 1, et 7e rédaction, mai 1859 : A. I, 1er tableau, sc. 1-12, 2e tableau, sc. 13-15, 3e tableau, sc. 16-22). En outre, Heydrich a donné des sept rédactions successives une analyse détaillée (*Sk. u. Fr.*, p.148-186, 253-259, 326-339, 353-357), tandis qu'Erich Schmidt, au même tome IV des G.W. (p. 8-15) se contentait de donner des renseignements plus condensés, mais pleins d'intérêt.

Les manuscrits concernant la pièce d'*Agnès Bernauer* constituent une masse imposante et chaotique d'environ 35 cahiers, dans laquelle A. Stern s'est efforcé de mettre un ordre relatif. Ils remplissent deux grands cartons du G.S.A. Dans les manuscrits légués par Mlle Cordelia Ludwig figurent en outre un cahier in-4° et de nombreuses feuilles détachées renfermant des remarques de Ludwig sur le sujet, des plans, des esquisses, des fragments rédigés. Enfin les cahiers des *Shakespeare-Studien* contiennent de très nombreux passages, presque tous inédits, relatifs aux trois dernières conceptions du sujet. Nous signalerons comme particulièrement importants : ms. I, 202, 205, 237, 238 ; — ms. II, 23, 42, 63, 68, 70, 73, 74 ; — ms. III, 14-17, 23, 61, 83 ; — ms. IV, 16, 49, 94-97 ; — ms. V, 26, 33, 114, 150, 186, 189, 192.

J. Petri, dans son ouvrage sur : *Der Agnes Bernauer - Stoff im deutschen Drama, unter besonderer Berücksichtigung von Otto Ludwigs handschriftlichem Nachlass* (Rostocker Inaugural-Dissertation, 1893), a consacré à la pièce de Ludwig les pages 14 à 46. Il a, en effet, consciencieusement dépouillé et analysé tous les manuscrits concernant cet ouvrage et déposés au G.S.A. Son exposé, plus complet que celui de Heydrich, manque de clarté : il n'a pas su, comme son prédécesseur, mettre en pleine lumière les conceptions successives du sujet, et le désordre des manuscrits semble avoir exercé sur son étude critique une fâcheuse influence. D'ailleurs, une lecture attentive des manuscrits ne nous a révélé, pour les quatre premières rédactions, aucun détail nouveau vraiment important. Tout ce qui mérite d'être mentionné se trouve déjà dans Heydrich ou Petri.

semble avoir la préférence. C'est de la lutte entre ces deux tendances opposées qu'est faite l'histoire des premières œuvres dramatiques de Ludwig; et lorsque la première triomphera définitivement avec le *Forestier*, l'influence de la deuxième sera encore assez puissante pour balancer par moments la première et l'empêcher de produire tous ses heureux résultats.

Le sujet d'Agnès Bernauer fut le premier qui s'imposa à l'imagination de Ludwig : il ne devait la quitter qu'à sa mort. Il fut le thème tyrannique, obsédant, qui le poursuivit sans relâche, où son esprit se complut dès 1835, et qui continua d'y vivre, tantôt d'une vie modeste et effacée, tantôt au contraire s'imposant avec une force exclusive. Etudier les diverses formes qu'il revêtit au cours des années, cela revient à noter les étapes successivement franchies par le poète dans sa marche longue et pénible vers la forme dramatique idéale.

La première rédaction fut commencée par lui dès 1836. Il y travailla entre 1836 et 1839, la termina enfin en 1840. Comment fut-il amené à ce sujet ? Il est assez difficile de le dire. Il ne connut l'ouvrage de Lipowsky (1) qu'en 1842; quant à la pièce du comte Törring, qu'il devait plus tard étudier en détail, aucun renseignement ne nous permet d'affirmer qu'il ait pu la lire avant 1836. On peut supposer que ce sujet lui fut, comme celui d'*Eckart*, inspiré par les récits maternels ou par les lectures de son enfance.

Nous ne possédons pas le texte complet de cette première rédaction. L'acte I n'est conservé qu'en partie, l'acte II manque presque en entier ; de l'acte III il ne manque que la première scène; les deux derniers actes sont complets.

Quelque compliquée, invraisemblable et peu intéressante que soit l'intrigue, il est cependant nécessaire d'en indiquer les grandes lignes, si nous voulons, par la suite, nous rendre un compte exact des progrès accomplis.

Trois hommes aiment Agnès, fille de Bernauer, barbier d'Augsbourg: Albert, fils du duc de Bavière Ernest, Weissenbeck (2), chambellan du duc, et Raimund, qui est au service

(1) Cf. G. W., IV, 9.
(2) Merker lit : *Meissenbeck* (S. W., VI, 1., 217 et *passim*).

du père d'Agnès. Weissenbeck désire doublement posséder Agnès : parce qu'il l'aime, et parce qu'il déteste Albert, qui l'a offensé. Son écuyer Franz excite à la fois son amour pour Agnès et sa haine d'Albert. Mais Agnès épouse secrètement Albert. Weissenbeck ne peut plus espérer conquérir Agnès que si Albert la répudie, et celui-ci ne la répudiera que s'il la croit infidèle. Weissenbeck s'efforcera de faire croire au jeune prince que sa femme le trompe ; Agnès, repoussée par son mari et déshonorée, sera trop heureuse de trouver un nouveau protecteur en la personne de Weissenbeck.

Un lansquenet, Rinken, gagné à prix d'argent, sera le complice nécessaire, celui avec lequel on accusera Agnès d'entretenir des relations coupables.

Albert a fait cadeau à sa femme d'une bague ornée des armes de la famille ducale. Franz se déguise en mendiant, se met sur le passage d'Agnès tandis qu'elle se rend à l'église, et obtient par ses supplications qu'elle lui donne cette bague. Sous un prétexte quelconque, Agnès est attirée dans une tonnelle où Rinken est assis, portant au doigt la bague fatale. On fait boire à Agnès un narcotique. Raimund, qui l'a suivie, tue Rinken. Albert, prévenu par Weissenbeck, arrive à son tour, aperçoit la bague au doigt de Rinken, en conclut que ce dernier est l'amant de sa femme. Celle-ci, dont l'esprit est encore troublé par l'effet du narcotique, est incapable de répondre à ses questions. Il la soupçonne alors d'avoir elle-même tué Rinken, et la livre à Weissenbeck, qu'il charge d'instruire le meurtre : Agnès est arrêtée et conduite devant les juges. Le duc Ernest, qui voit en cela une occasion de séparer à tout jamais Albert et Agnès, ordonne de hâter le procès. Devant le tribunal, Franz accuse Agnès de sorcellerie, de mauvaise vie et de meurtre. Le vieux Bernauer, à qui Franz a persuadé que c'était là le seul moyen de sauver des flammes éternelles sa fille coupable, témoigne contre elle, mais se rétracte ensuite lorsqu'elle proteste avec une attitude pleine de dignité. De faux témoins soudoyés par Franz déposent contre l'accusée. Raimond la défend, au contraire, avec toute l'ardeur d'un amour sincère et pur. Les juges hésitent ; mais Weissenbeck les instruit des désirs du duc Ernest, et la sentence fatale est prononcée.

En attendant qu'elle soit exécutée, Agnès est conduite en

prison. Weissenbeck vient lui offrir de la délivrer, si elle consent à vivre avec lui ; elle refuse avec indignation. Raimund veut à son tour la sauver ; mais elle refuse aussi de le suivre. Elle sent maintenant qu'en réalité c'est Raimund seul qu'elle a toujours aimé, « de cet amour profond qui ne meurt qu'avec nous, de cet amour qui ne désire rien, et qui reste immuable»(1). Mais elle en a épousé un autre, et se considère par cette union à jamais séparée de Raimund. La mort seule, prochaine et inévitable, lui permet de l'aimer sans péché et de lui avouer ses sentiments. Et elle lui donne « le baiser de fiançailles » pour l'éternité.

Agnès est conduite au lieu du supplice. Le vieux Bernauer, plongé dans un désespoir farouche, tout près de la folie, assiste aux derniers moments de sa fille. Weissenbeck accourt à cheval pour empêcher l'exécution ; mais il tombe, et, torturé par les remords, avoue, en mourant, qu'Agnès est innocente. La scène de l'exécution, les adieux et la mort d'Agnès sont racontés par Raimund dans un épilogue. Agnès a voulu mourir pour réconcilier Albert avec le duc Ernest, son père. Raimund avoue qu'il est l'auteur du meurtre de Rinken.

Les défauts d'une telle pièce sont si frappants qu'il semble inutile de les relever. Il nous faut pourtant y insister, pour montrer quelles étaient, à ses débuts, les imperfections du poète, et constater, par la suite, qu'il a su y remédier.

Les données historiques n'ayant pas semblé à l'auteur suffisamment dramatiques pour alimenter une intrigue digne de ce nom, il les a modifiées abondamment. La beauté extraordinaire d'Agnès, l'amour qu'elle inspire à Albert, son mariage secret avec lui, l'opposition du duc Ernest à cette union, le supplice infligé à une innocente, c'est là tout ce qu'il a conservé. Mais, dans sa pensée, des évènements aussi simplement présentés ne pouvaient exciter qu'un médiocre intérêt ; il s'est donc efforcé de compliquer l'intrigue, de la rendre aussi noire que possible. Il n'a réussi qu'à la rendre tout à fait invraisemblable. La pièce toute entière repose sur les menées de deux intrigants, Weissenbeck et Franz : qu'on les supprime, et la pièce n'existe plus. C'est donc au succès ou à l'échec de leurs machinations que doit surtout s'attacher l'intérêt du spectateur. Aussi l'étude

(1) *Sk. u. Fr.*, 156.

psychologique des personnages est-elle à peu près sacrifiée. Weissenbeck ne connaît que deux sentiments : le désir de posséder Agnès et celui de se venger d'Albert ; Franz, le mauvais génie de la pièce, fait le mal par plaisir, et non pas seulement pour obéir à son maître. Rinken n'est qu'un instrument inerte. Albert n'apparaît que pour constater la trahison supposée d'Agnès, livrer aux tribunaux sa compagne, et disparaître ensuite. Si l'on ne nous disait qu'il est le fils du duc de Bavière, il faudrait nous résigner à toujours l'ignorer. Tout autre personnage pourrait tenir son rôle ; sa seule raison d'être est de provoquer l'intervention du duc Ernest. Le vieux Bernauer est un pantin dont Franz tire les ficelles. Lorsque, à l'instigation de ce dernier, il accuse sa fille, par peur des flammes éternelles, il n'a rien de la grandeur farouche du Thibaut de Schiller, qu'une conviction profonde et respectable, bien que superstitieuse et bornée, dresse contre sa fille. Au dénouement, son attitude, par l'exagération même de sa douleur, ne peut davantage nous inspirer de la sympathie. Seules, les deux figures d'Agnès et de Raimund éclairent d'une pure lumière cette sombre atmosphère d'intrigue et de meurtre. L'amour de Raimund pour Agnès est sincère, exempt de calcul et de désir, tout l'opposé de celui de Weissenbeck. Cette figure populaire, énergique, simple, naturelle, que Ludwig marque de traits vigoureux est très vivante et très sympathique. Seul, il ose prendre devant le tribunal la défense d'Agnès, et il le fait avec une telle éloquence que les juges eux-mêmes en sont ébranlés. Dans son entrevue avec Agnès dans la prison, avant l'exécution, il apparaît vraiment digne de cet amour qu'Agnès, sans le savoir, a toujours éprouvé pour lui, et qu'elle lui avoue enfin, maintenant que la mort est proche. Nous verrons, dans les rédactions ultérieures, le rôle de Raimund grandir en importance, et, par son opposition de plus en plus marquée et violente au duc Albert, exprimer les convictions démocratiques du poète lui-même. Agnès ne commence à jouer véritablement un rôle que devant le tribunal. Dans la scène de la tonnelle, elle est purement passive ; elle y apparaît tout d'abord endormie, puis dans un état d'hébétement causé par le narcotique et voisin de l'inconscience. Mais devant les juges elle a retrouvé toute sa lucidité d'esprit et son attitude, lorsqu'elle cherche à persuader son père de son innocence, est admirable de dignité à la fois modeste et fière.

Dans l'entrevue suprême avec Raimund, son amour pour lui s'exprime avec toute la sincérité, mais aussi toute la pureté d'une femme qui va mourir, et ainsi s'explique et se justifie le titre choisi par le poète pour sa pièce : « *La Transfiguration de l'amour* ». (1)

Ramené à ses données essentielles, ce sujet, compliqué comme à plaisir par l'auteur, se résume dans cette proposition : deux enfants du peuple, Agnès et Raimund, s'aiment ; des gens de la noblesse les séparent et les empêchent d'être heureux. Agnès croit aimer l'un de ces derniers, Albert, et l'épouse secrètement. Malgré cette erreur momentanée, malgré les intrigues de Weissenbeck et de son complice Franz, les deux cœurs sincères et droits se retrouvent enfin, et l'approche de la mort transfigure leur amour resté intact et pur à travers tous les obstacles.

Cette tendance démocratique de la pièce est celle qui lui donne sa véritable signification. Nous la retrouverons dans la plupart des œuvres de Ludwig, et elle constituera un des éléments les plus constants de son inspiration poétique.

Heydrich (2) signale une parenté frappante de ce drame avec les *Jumeaux* de Klinger, d'une part, avec les pièces de chevalerie d'autre part. Il limite, il est vrai, la ressemblance avec les *Jumeaux* au dialogue et à l'expression d'une passion sauvage et démoniaque. Même avec cette restriction, la remarque de Heydrich ne concernerait guère que le personnage de Weissenbeck. Klinger et Leisewitz furent, il est vrai, des auteurs très admirés par Ludwig. Il a consacré à l'un et à l'autre, dans les *Shakespeare-Studien*, des études sympathiques et fort élogieuses. En outre, il est certain que toutes les premières pièces de Ludwig présentent des analogies avec celles du Sturm und Drang (3). Toutefois, des affirmations plus précises risqueraient d'être inexactes. Les influences subies à cette époque par Ludwig sont nombreuses et multiples ; il est souvent bien difficile de déterminer si tel trait, tel procédé, tel motif appartient à Klinger ou à Shakespeare, à Wagner ou à Gœthe, à Lenz ou à Werner, Heinse ou Kleist, Maler Müller ou Hoffmann. Pour Petri, par exemple (4), l'influence d'*Othello* semble évidente. A

(1) *Der Liebe Verklärung.*
(2) *Sk. u. Fr.*, 153-154.
(3) Cf. *suprà*, *Introduction littéraire.*
(4) J. Petri, *op. cit.*, 14-16.

l'intrigue par le mouchoir, dit-il, correspond celle par le moyen de la bague ; le couple Cassio-Jago trouve un pendant dans le groupe Weissenbeck-Franz. Comme dans *Othello*, l'intrigue devient plus importante que le motif principal. Mais cette analogie de certaines situations est purement extérieure et reste bien vague. Comme Petri signale en outre « une influence romantique indéniable », qui lui apparaît dans les pressentiments, rêves ou visions, la croyance à la sorcellerie, etc. », nous pouvons admettre que, de toutes ces influences, aucune n'est vraiment prépondérante. Elles se mêlent, se fondent et se confondent, au milieu d'actions et de réactions réciproques. De tout cela est née une œuvre encore informe, où l'intrigue l'emporte sur l'étude des caractères, où la langue, parfois vigoureuse et vraiment populaire, mais trop souvent déclamatoire et boursouflée, reste inexpérimentée, où la marche compliquée de l'action, la violence des passions, l'absence d'analyse psychologique trahissent le débutant ; incertain de sa voie, le poète s'avance à tâtons, interroge plusieurs guides, s'inspire de chacun d'eux avec une égale docilité, et reste finalement impuissant à ramener leurs indications à l'unité de l'inspiration personnelle.



Dans les trois rédactions suivantes, Ludwig conserva la première place aux intrigues qui amènent la catastrophe. Ce fut là le défaut capital des quatre premières formes du drame. Cette erreur initiale pesa lourdement sur les destinées de la pièce. Condamné à l'impuissance, le poète s'épuisa en vains efforts pour modifier sans cesse le détail en vue de rendre l'intrigue plus vraisemblable. Pourtant, cette lutte incessante contre un sujet rebelle ne fut pas inutile à l'éducation esthétique de Ludwig; elle aiguisa son sens critique, le corrigea de maints défauts, lui fit apercevoir plus clairement les vrais ressorts de l'art dramatique. Bien que ces rédactions soient assez éloignées les unes des autres dans le temps (1), et que les intervalles qui les séparent soient remplies par d'autres œuvres dramatiques, il semble préférable de les examiner ensemble dès maintenant ; leur donnée fondamentale étant identique, il sera ainsi possible

(1) 1re rédaction : *1840* ; — 2e, *1842* — 3e, *1845* ; — 4e, *1846*.

de déterminer dans quelle mesure chacune d'elles marque un progrès sur la précédente.

Deuxième rédaction

La deuxième rédaction est supérieure à la première par le souci qu'y témoigne le poète d'exposer les relations réciproques des personnages et de donner à leurs actes des motifs psychologiques. L'atmosphère lourde, chargée de haine, de vengeance ou de mensonges de *La purification de l'amour* est rendue plus légère et plus respirable, les passions uniformément violentes subissent des moments d'arrêt, et le poète a tissé, dans la sombre trame de l'intrigue, quelques scènes humoristiques qui, tout en reposant le spectateur, lui font mieux connaître Agnès, Raimund et le vieux Bernauer, mettent plus de clarté et de logique dans leurs situations respectives comme dans leurs paroles et leurs actes. Les personnages de la première pièce semblaient n'avoir ni existence antérieure, ni rapports réciproques. Agnès et Albert sont mariés secrètement dès le début, sans que nous sachions comment une union si extraordinaire a pu être conclue. Albert ne connaît pas son beau-père, ne l'a même jamais vu. Ici, au contraire, nous voyons naître sous nos yeux, au cours d'un tournoi, l'amour qui va bientôt unir le prince et « l'ange d'Augsbourg ». Albert demande au vieux Bernauer la main de sa fille, l'invite à les suivre à Staubing, triomphe de ses hésitations; le mariage secret est conclu devant nous. La langue subit elle-même une heureuse transformation. Son défaut le plus sensible était, dans la première rédaction, le manque de naturel, l'exagération sous toutes ses formes : dans la violence et le réalisme chez Weissenbeck et Franz, dans l'emphase sentimentale chez Raimund, dans l'expression de la jalousie chez Albert. Ici, elle devient déjà plus souple, plus nuancée, sans rien perdre de ses qualités d'énergie et de pittoresque; le ton s'adoucit, le vocabulaire est plus choisi; enfin, signe précurseur d'un changement profond dans les idées de l'auteur, le vers remplace la prose.

Malheureusement ces qualités nouvelles sont gâtées et tenues en échec par une intrigue encore plus enchevêtrée que la précédente. C'est maintenant Franz, et non plus Weissenbeck, qui met toute l'action en mouvement, en tient et dirige les fils. Il est toujours au service de Weissenbeck, mais c'est pour mieux se venger de lui. Ce dernier a séduit Angélique, sœur de Franz, pour l'abandonner ensuite. Jadis, un autre Weissenbeck avait séduit la mère et rendu malheureux le père du même Franz. Tels sont les crimes que le serviteur veut faire expier à son maître. L'intrigue qu'il combine a pour but d'attirer celui-ci sur un terrain semé de pièges et de périls, où il trouvera facilement la mort. Le sort d'Agnès, si émouvant et si beau dans la simplicité des évènements historiques, est maintenant mis par le poète entre les mains d'un traître de mélodrame qu'elle ne connaît pas, et auquel elle est elle-même indifférente !

Trompé par Franz, son écuyer, Weissenbeck se croit aimé d'Agnès. Pour le convaincre de cet amour, Franz organise un rendez-vous nocturne où Weissenbeck croit tenir dans ses bras une Agnès affectueuse, mais n'embrasse en réalité que son ancienne victime, Angélique. Toujours à l'instigation de Franz, le moine qui a béni l'union d'Albert et d'Agnès annonce à cette dernière qu'Albert était déjà marié auparavant, lui ordonne de s'éloigner de lui et lui fait jurer de ne plus jamais le revoir. Un certain Rinken viendra, cette même nuit, la prendre dans son jardin, et la conduira en lieu sûr. Agnès descend au jardin. Angélique lui fait boire un narcotique, lui enlève la bague que lui a donnée Albert, et la donne à Franz. Celui-ci a informé à la fois Weissenbeck et Albert du rendez-vous qu'Agnès a accordé à Rinken. Weissenbeck, arrivé le premier, tue Rinken dans un accès de jalousie. Franz passe au doigt du cadavre la bague d'Agnès. Albert arrive à son tour, aperçoit la bague au doigt de Rinken, et, persuadé qu'Agnès est la meurtrière, la livre à la justice. Franz déclare à Weissenbeck qu'Agnès l'aime toujours, car elle n'a jamais, en réalité, répondu à l'amour de Rinken. Il lui conseille d'intervenir pour qu'elle soit condamnée à mort, car il n'y a point d'autre moyen de l'enlever à Albert. Après la condamnation, il pourra la faire évader et l'emmener dans son château. Mais Agnès révèle à Weissenbeck qu'elle n'était pas au rendez-vous nocturne où il crut la tenir dans ses bras. Avant de

mourir, elle dit adieu à Raimund. Weissenbeck, comme dans la première rédaction, tombe de cheval et meurt. Angélique et Franz meurent à leur tour. Le moine raconte la mort d'Agnès, Albert apprend enfin toute la vérité, et qu'Agnès est morte innocente.

Il n'était vraiment pas nécessaire, pour que Weissenbeck trouvât la mort dans une chute de cheval, que Franz machinât une intrigue plus invraisemblable encore que ténébreuse. Et l'invraisemblance des évènements ainsi agencés réside moins encore dans leur complication que dans la crédulité des personnages auxquels Franz doit successivement s'adresser. La naïveté du bon moine n'a d'égale que l'énorme fatuité de Weissenbeck et l'étonnante crédulité d'Albert. Une réunion d'aussi parfaits niais se présente rarement dans la vie réelle, et qu'ils aient pu surgir du sol à l'appel de Franz, c'est ce que l'on ne peut concéder au poète. Ce dernier n'a d'ailleurs pas attendu que ces critiques fussent formulées par autrui. Dans l'unique cahier de plans qui ait été conservé de cette époque, il condamne lui-même la structure trop artificielle et trop compliquée de sa pièce. Il lui semble étrange que cette comédie organisée par Franz ne soit pas plus tôt découverte ; il déplore que toute l'histoire repose sur la fameuse nuit du narcotique, à tel point que si un hasard quelconque empêchait les évènements de cette nuit de se produire tels qu'ils sont exposés, la pièce toute entière s'écroulerait. Enfin, l'histoire d'Angélique lui apparaît comme une pièce dans la pièce, qui complique inutilement l'action et disperse l'intérêt.

Troisième rédaction

La troisième rédaction n'est, à proprement parler, qu'une transcription nouvelle de la deuxième, sauf quelques changements peu importants dans l'ordre des scènes, particulièrement au 5e acte, et quelques détails sans intérêt, qui n'en modifient nullement l'économie générale et la conception fondamentale. Ludwig, ici encore, reste prisonnier de son intrigue. En revanche, l'amélioration déjà constatée dans le style et la peinture des personnages populaires s'accentue. Le ton général reste toujours violent comme dans les drames du Sturm und Drang,

mais avec plus de fraîcheur, de naturel, et parfois de poésie (1). Malgré ces précieuses qualités, Tieck, à qui Ludwig avait fait remettre son manuscrit (2), et qui était alors le dramaturge officiel du théâtre de la Cour à Dresde, lui répondit que la pièce ne pouvait être jouée. « Je me réjouis, écrit-il, d'avoir fait la connaissance d'un aussi beau talent, qui nous promet pour l'avenir encore de nombreuses beautés. La peinture des caractères, une bonne langue, et beaucoup de qualités distinguent votre pièce ; seulement — permettez-moi d'être sincère — elle n'est rien moins qu'une tragédie. Albert, et même Agnès, ne sont que des personnages secondaires insignifiants. Le poète s'est donné pour tâche de décrire la méchanceté la plus noire ; mais celle-ci, trop raffinée, n'atteint même pas son but. Connaissez-vous la vieille tragédie du comte de Törring, *Agnès Bernauer ?* Avec tous ses défauts, cette pièce est bien construite, les mœurs de la chevalerie y sont exactes ; une passion vigoureuse y parle d'une manière émouvante ; seule, la langue mérite çà et là d'être critiquée. Mais une tragédie doit, à mon avis, être toujours bâtie sur la passion, jamais sur l'intrigue » (3).

Tieck met ici à nu la plaie vive, montre clairement à Ludwig son erreur fondamentale, lui indique en même temps la voie à suivre. D'autres théâtres, auxquels l'auteur avait envoyé son manuscrit, refusent, à leur tour, de l'accepter. Et pourtant, malgré ces avertissements, la quatrième rédaction, pour tout ce qui concerne l'action et l'intrigue, se distingue très peu de la troisième.

Quatrième rédaction

L'épisode du moine et le motif du serment d'Agnès y sont supprimés ; mais l'auteur s'est empressé de combler ce vide en faisant intervenir un personnage nouveau, le duc Guillaume, frère d'Ernest. Guillaume voit en Agnès une intrigante habile, et se rend au château de Straubing pour faire exécuter la sentence de mort prononcée par son frère. Mais la beauté, la pureté

(1) Cf. par exemple : le récit du tournoi par Raimund ; la scène où Albert obtient l'aveu de l'amour d'Agnès. (*Sk. u. Fr.*, 164-65, 168-70).

(2) Par l'intermédiaire de Caroline Bauer, sa cousine, actrice au théâtre de la cour de Dresde. Cf. *O. L.*, 187.

(3) Lettre du 31 Mars 1844. (*Sk. u. Fr.*, 161).

d'Agnès le séduisent à son tour. Il promet d'intervenir auprès d'Ernest pour l'amener à reconnaître le mariage et à révoquer son arrêt. Il réussit dans sa mission, mais arrive trop tard pour empêcher l'exécution du jugement. Même avec cet épisode nouveau, le sort d'Agnès dépend donc uniquement d'un accident. Agnès, victime innocente des menées d'un intrigant qu'elle n'a jamais connu et qui n'a aucune raison de la persécuter, l'est, en outre, du hasard. Le désir de rendre l'action plus vraisemblable apparaît pourtant à une observation plus attentive. Plus encore que dans la rédaction antérieure, le poète a le souci d'expliquer les rapports réciproques de personnages que son imagination seule avait, tout d'abord, arbitrairement réunis ; il veut nous renseigner en détail sur les évènements qui les ont mis en présence et qui sont la préface de ceux qui constituent le sujet de la pièce ; et c'est évidemment pour ne pas alourdir, par ces explications complémentaires, l'action déjà trop chargée, qu'il relègue dans un prologue les péripéties diverses du tournoi d'Augsbourg, où Albert et Agnès se voient pour la première fois. Une préface — dont il ne reste que deux lignes — exposait probablement le cas du lansquenet Rinken (1), expliquait son intervention et son attitude. Le rôle de Franz, prépondérant dans la rédaction antérieure, devient moins essentiel. L'étude des sentiments des personnages est faite avec plus de soin ; Agnès, par l'impression qu'elle produit sur le duc Guillaume, apparaît dans une plus vive lumière, et l'amour soudain qu'elle a inspiré à Albert en est rendu plus vraisemblable. Des scènes ont été transposées, des dialogues mis sous une forme plus ramassée ; quelques additions, destinées à mieux relier les diverses scènes entre elles, ont permis de donner à l'ensemble une structure plus solide, plus conforme aux lois de la scène.

Mais ces améliorations diverses ne purent supprimer le défaut initial d'une intrigue basée sur des erreurs, des mensonges, des malentendus, sur l'intervention du hasard, et ne rendirent pas la pièce plus apte à la représentation. L'auteur envoya cette rédaction nouvelle à Edouard Devrient, acteur et régisseur du théâtre de la Cour à Dresde. Il accompagna son envoi d'une

(1) La quatrième rédaction a pour titre : *Der Engel von Augsburg. Eine dramatisierte Rittergeschichte in 5 Abteilungen, einem Vorspiel und einer Vorrede von dem Landsknecht Hanns Rinken.* 1846.

lettre où il signalait lui-même les défauts de son œuvre : « Elle souffre de pléthorisme. Elle n'a pas encore été polie... Telle qu'elle est devant moi, la pièce est toujours un simple bloc de marbre et n'est pas devenue un dieu. En élargissant les données je croyais, peut-être par erreur, que notre époque, habituée à cela par les romans d'aujourd'hui, demandait une action riche. Or, je ne sais pas encore faire naître, d'un germe unique, un grand nombre de feuilles et de branches, et c'est ainsi que la pièce a reçu deux troncs, c'est-à-dire une action double. Vous trouverez, à chaque pas, des tons trop vifs et des développements trop secs. Cela provient de ce que l'énorme sujet, je ne sais comment, a grossi dans mes mains ; joignez à cela la nécessité d'avoir égard à la courte durée d'une représentation ; c'est ainsi que beaucoup de transitions, beaucoup de nuances intermédiaires ont dû disparaître. D'autre part, beaucoup de choses ne sont qu'indiquées, qui devraient être mieux motivées et exposées plus en détail. Mais je crains, s'il faut procéder à un remaniement complet, de tomber dans le même embarras que cet homme de Potsdam dont la couverture, faite pour un lit d'enfant, reste trop courte et trop étroite dans toutes les positions qu'il lui donne » (1). Et il termine en demandant à Devrient si la pièce, à son avis, mérite d'être transcrite pour la scène et envoyée aux théâtres.

La réponse de Devrient (2), très flatteuse et très encourageante, acceptait pourtant, comme entièrement fondées, les propres critiques de Ludwig, et conseillait une refonte complète de la pièce. Ludwig répondit à son tour, et expliqua son étrange prédilection pour un sujet dont Tieck lui avait déjà montré toute l'invraisemblance. Il fut amené, dit-il, à le concevoir et à le composer par certaines figures qui lui apparaissaient dans une sorte de demi-hallucination, dans certaines attitudes ou situations déterminées, qui s'imposaient à lui avec tyrannie, qu'il devait montrer dans la pièce telles qu'elles lui étaient apparues, et qui l'obligeaient ainsi à combiner péniblement une intrigue où ces attitudes, ces situations pourraient trouver place. En particulier, les deux figures de Franz et de Rinken le hantaient et le harcelaient. Il éprouvait un besoin presque maladif de leur donner en quelque sorte forme et vie dans son œuvre. Mais il

(1) Lettre à Edouard Devrient du 18 Novembre 1846 (G. W., VI, 339-40).
(2) Lettre du 1er Décembre 1846. (*Sk. u. Fr.*, 162).

ne pouvait le faire qu'en conservant l'invraisemblable combinaison de scènes et d'évènements échafaudés à cette intention. « Tout ce que vous me dites au sujet de l'*Ange d'Augsbourg* est exact. Je me l'étais dit à moi-même, et plus encore, avant de commencer à rédiger ma pièce. Mais il fallait que le monstre sortît.... Franz et Rinken devaient sortir, sinon leurs figures auraient envahi toutes mes productions nouvelles et les auraient gâtées. Un sujet nouveau s'empare de moi comme une maladie ; s'il m'était impossible de le mettre sur le papier, je crois que j'en mourrais. Par contre, dès qu'il est sorti de mon esprit, il n'existe plus pour moi. » (1).

La complication de l'intrigue serait due ainsi, si nous en croyons l'auteur, à l'obsession tyrannique des deux figures de Franz et de Rinken, à laquelle le poète ne pouvait se soustraire. Il avait tenté vainement de rendre l'action plus vraisemblable. N'ayant pu y réussir, et sa pièce restant définitivement un « monstre dramatique », il songe à « l'envoyer dans le monde sous forme de roman ou de nouvelle » (2). Nous pouvons donc maintenant considérer comme abandonnée la première conception du sujet, dont la persistance nous avait surpris à travers les quatre premières rédactions. Lorsque, huit années plus tard, en 1854, le poète écrira de nouveau l'histoire d'Agnès Bernauer, ce ne seront plus les figures équivoques de Franz et de Rinken qui se pencheront sur son épaule, mais les belles et pures physionomies d'Agnès et d'Albert. Il s'agira d'une pièce entièrement nouvelle, qui n'aura, avec celles que nous venons d'examiner, que des analogies extérieures. C'est pour ce motif que nous avons cru devoir étudier ensemble les quatre premières rédactions. Cela nous a permis en outre de découvrir chez le poète un progrès certain dans l'étude psychologique des caractères, dans la peinture de la réalité, de plus en plus alerte, vive et fraîche, dans la langue devenant vigoureuse, pittoresque et naturelle dans la mesure même où elle s'éloignait de l'enflure, de la déclamation, de l'absence de mesure qui caractérisent les écrivains du Sturm und Drang. Il nous faut maintenant examiner si l'étude des autres pièces conçues par Ludwig entre 1840 et 1846 nous permettra d'aboutir aux mêmes conclusions.

---

(1) Lettre à Devrient du 5 Décembre 1846. (G. W., VI, 341-42).
(2) G. W., VI, 343.

CHAPITRE III

LA WALDBURG (1)

Le sujet d'*Agnès Bernauer,* avec son arrière-plan historique, fut donc l'objet, de la part de Ludwig, de quatre rédactions successives et différentes. Son imagination, toujours en travail, lui suggéra en outre, dès 1840, après qu'il eut terminé *La Transfiguration de l'amour,* de simplifier le sujet en laissant de côté tout l'élément historique, et d'en faire un drame bourgeois dont l'action se déroulerait dans l'époque moderne, avec des personnages eux-mêmes modernisés. Ce projet devait donner naissance au drame intitulé *La Waldburg.*

Heydrich avait déjà (2) signalé l'existence d'esquisses de la *Waldburg,* et même d'une rédaction complète, remontant à l'année 1840. En travaillant à son étude sur la préhistoire de la tragédie du *Forestier* (3), Sieburg chercha vainement, parmi les manuscrits de Ludwig, les documents mentionnés par Heydrich. Constatant, d'autre part, entre l'intendant, personnage principal de la *Waldburg,* et le Franz de la 2e rédaction d'*Agnès Bernauer* (1842), des analogies frappantes, Sieburg en conclut que ces deux personnages s'étaient présentés en même temps à l'imagination du poète ; que ce dernier avait tracé à

---

(1) Cinq cahiers manuscrits concernant cette pièce se trouvent au G. S. A.

1. Esquisse. 1er acte.
2. *Die Waldburg* : Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. Leipzig, 1. Hälfte. Januar 1845. — O. Ludwig von Eisfeld.
3. id. Zweiter Aufzug.
4. id. Texte complet des 5 actes, sur 69 pages.
5. id. Trois feuilles détachées. Esquisse de la pièce. Notes.

Heydrich (*Sk. u. Fr.*, 186), déclare qu'il a existé des « Plans' [illegible]en und vòllige Ausführung vom Jahre 1840 », en 5 actes et en prose. Il n'en reste aucune trace au G. S. A.

C'est d'après le n° 4 ci-dessus que Merker a, pour la première fois, imprimé le texte complet de la *Waldburg*, en 1914. (S.W., VI, 1.)

(2) *Sk. u. Fr.*, 186-87.

(3) Sieburg : *Die Vorgeschichte der Erbförster-Tragödie*. Dissert. Berlin. 03.

la même époque ces deux portraits d'un même modèle, et que, par suite, la *Waldburg* ne pouvait avoir été conçue par Ludwig avant 1842. Depuis lors, M. P. Merker, éditeur des œuvres complètes de Ludwig, ayant pu avoir communication des *Diarien* écrits par le poète en l'année 1840, a trouvé, dans celui qui va du 11 au 24 avril, des indications relatives à la transformation du sujet d'*Agnès Bernauer* en drame bourgeois moderne. Cette découverte confirme les renseignements fournis par Heydrich — sauf en ce qui concerne l'existence d'une rédaction complète dès 1840 —; et si elle détruit l'affirmation de Sieburg, qui n'admettait pas que le poète eût travaillé à la *Waldburg* avant 1842, elle permet de rendre hommage à la perspicacité de ce critique qui a découvert, entre Franz et l'intendant, une ressemblance particulièrement frappante.

Ces esquisses du *Diarium* d'Avril 1840 nous permettent en effet de suivre pour ainsi dire pas à pas les transformations que fit subir Ludwig au sujet d'*Agnès Bernauer* et qui aboutirent au drame de la *Waldburg*. Albert devient un jeune comte, seigneur d'un village, auquel vient rendre visite Weissenbeck, Junker grossier et hautain. Franz devient un contrebandier (ou un braconnier), de même que Rinken, tandis que Raimund se transforme en greffier. L'action se passe dans un pays montagneux, à une frontière. Agnès est fille d'un fabricant, ou du meunier, ou du jardinier. Son amie porte le nom d'Angélique. Le pasteur est un honnête homme, mais est lui-même trompé. Franz, armé d'un fusil, se met à l'affût pour tuer Weissenbeck. (1)

Ces quelques données se retrouveront : les unes dans la *Rose du Presbytère* (le jeune seigneur du village aime une jeune fille de la bourgeoisie; Junker grossier et brutal, personnage du pasteur. Rose est, comme Agnès, un « Naturkind »), les autres dans la pièce du *Forestier* (le fils du maître aime la fille du serviteur ; les braconniers ; le pasteur ; les coups de fusil ; Marie est, à son tour, un « Naturkind »; la forêt). Mais rien ne fait encore prévoir le futur drame de la *Waldburg*. Peu à peu, le portrait de Franz, esquissé en détail par le poète, acquiert pourtant les traits essentiels qui caractériseront plus tard la physionomie de l'intendant. Franz, vivant au milieu de

(1) Cf. S. W., VI, 1., 217.

la nature sauvage, cesse pour ainsi dire d'être un homme pour devenir un élément, « une de ces forces naturelles destructrices qui se sont égarées dans un corps humain » (1). Puis apparaissent un « vieux garde-forestier » et un « intendant » (Kastellan), qui jouent le rôle du « mauvais principe » et qui excitent Franz contre le comte et sa famille. (Plus tard, de même, dans *Le Droit de Chasse* et *Les Braconniers*, Berndt sera excité contre son maître et la famille de son maître : mais ce sera par ses propres ennemis qui voudront ainsi le conduire à sa perte). Puis, comme dans la *Waldburg*, cet intendant « se propose de détruire toute la famille du comte, et même d'anéantir par le feu le château seigneurial, afin qu'il ne reste aucune trace de la race maudite. Franz n'est plus qu'un instrument dans sa main, et c'est à l'intendant qu'est maintenant attribué tout le côté démoniaque de ce personnage » (2). Désormais il ne reste plus rien du sujet d'*Agnès Bernauer* : c'est l'intendant qui usurpe le premier rôle dans l'action, et qui devient le héros de la pièce nouvelle qui sera la *Waldburg*.

La rédaction complète que Heydrich déclare avoir été écrite en 1840 n'a pas été retrouvée. Il est pourtant vraisemblable qu'il a existé d'autres rédactions que celle de 1845, la seule dont le manuscrit ait été conservé (3). Celle-ci fut écrite en quelques jours — exactement du 14 au 17 janvier —. Ce que nous connaissons déjà de la manière dont Ludwig travaillait à ses pièces nous permet de conclure, avec une quasi-certitude, que de nombreuses études et rédactions, totales ou partielles, ont dû précéder le texte complet de 1845. Leur disparition ne permet pas de déterminer les modifications subies, entre 1840 et 1845, par le sujet nouveau conçu par Ludwig à propos d'*Agnès Bernauer*. Mais du moins est-il maintenant incontestable que la *Waldburg* doit le jour à cette dernière pièce, et qu'elle offre des ressemblances nombreuses avec les 2e, 3e et 4e rédactions.

Comme Franz de l'*Ange d'Augsbourg*, l'intendant du château de la Waldburg a voué au comte, son maître, une haine sauvage. De tout temps, la famille du comte a « tyrannisé la

(1) *ibid.*, 217-218.
(2) S. W., VI, 1., 220.
(3) C'est ce manuscrit qui a été publié intégralement par P. Merker dans l'édition des S. W., VI, 1 (1914).

sienne propre » ; en outre, le comte actuel a séduit la sœur de l'intendant. Pour tirer de tous ces crimes une vengeance éclatante, l'intendant a substitué son propre enfant à Ernest, le plus jeune fils du comte. Mais ce n'est qu'après de nombreuses années qu'il peut enfin assouvir sa haine. Les deux fils du comte, Henri et Ernest (ce dernier passant pour le fils de l'intendant), amoureux tous deux de Clara, pupille du même intendant, se battent en duel. Ernest tue son frère Henri, mais le comte, à son tour, abat Ernest, son fils, d'un coup de fusil. Avant de mourir, le comte apprend la vérité, et qu'il est le meurtrier de son enfant ; qu'enfin l'héritier de tous ses biens est le propre fils de l'intendant. Celui-ci fait mettre le feu au château seigneurial et, sa vengeance étant enfin assouvie, se précipite dans les flammes.

Des ressorts extérieurs qui peuvent entrer dans la composition d'un drame on peut dire qu'aucun ne manque à la *Waldburg* : substitution d'enfants (comme dans *Œdipe-Roi*, *Les Jumeaux*, *Démétrius*) ; amour de deux frères pour une même femme (comme dans *Les Jumeaux*, *Jules de Tarente*, *Les Brigands* et *La Fiancée de Messine*), somnambulisme (comme dans *Le Prince de Hombourg* et *Kätchen von Heilbronn*), folie d'une jeune fille qui doit renoncer à celui qu'elle aime (comme dans *Hamlet* et dans *Faust*, dans *Jules de Tarente* et dans *L'Infanticide*, comme, plus tard, dans la *Rose du Presbytère*), personnages masqués, malentendus, etc., etc. Le poète utilise toutes les situations qui, chez les divers poètes qu'il a lus, lui ont paru les plus dramatiques; mais, avec un manque absolu de goût et de mesure, il les réunit toutes dans un sujet unique. Cette accumulation, dans un même pièce, d'éléments dont chacun, pris isolément, peut aboutir à des effets vraiment tragiques, comme dans certaines des œuvres mentionnées plus haut, produit une impression d'ensemble ridicule, et trahit l'inexpérience d'un débutant. Les pièces que représentaient, dans les ruines de l'hôtel de ville d'Eisfeld, le jeune Otto et ses amis, devaient avoir, avec la *Waldburg*, de nombreux points de ressemblance.

Comme si cet ensemble n'était pas encore suffisamment ténébreux, l'auteur prévoyait en outre un infanticide (1), ainsi qu'un soulèvement des paysans, par lequel la pièce se rattachait

(1) S. W., VI, 1., 223.

au sujet sur *Eckart*. Quelque maladroite et compliquée qu'apparaisse l'intrigue dans la rédaction de 1845, il faut donc, malgré tout, reconnaître qu'elle aurait pu, hélas ! le devenir encore davantage !

Comme dans la plupart des mélodrames, les personnages sont tout d'une pièce. L'intendant n'a pas la moindre originalité. Sa psychologie ne varie pas. Au moment où la pièce commence, sa décision est prise depuis longtemps ; rien ne vient, au cours de l'action, modifier ses sentiments. Il n'a pas d'autre vie intérieure que l'idée fixe de la vengeance. Nous ne connaissons les mobiles de sa conduite qu'au dénouement, c'est-à-dire alors qu'ils n'offrent pour nous presqu'aucun intérêt. Si nous avions su en outre qu'Ernest, qui passe pour le fils de l'intendant, est en réalité un des fils du comte, la pièce eût singulièrement gagné en intérêt (1). Cette maladresse de l'auteur est vraiment le fait d'un débutant qui ignore tout des lois de la scène.

La jeune fille, Clara, est aussi maladroitement décrite que son tuteur l'intendant. « Il lui manque, écrit Sieburg, la qualité essentielle d'une jeune fille vertueuse et ignorante, à savoir la naïveté. Sa conversation avec la comtesse Aurore est d'une fausseté psychologique évidente : ses réflexions sont celles d'une femme très expérimentée, et pour qui la vie n'aurait déjà plus de secrets » (2). Par sa mort, elle rappelle non seulement Ophélie, mais encore Marguerite de *Faust* : nous savons, par une note isolée, que Clara, comme Marguerite, devait tuer son enfant.

Les deux frères ennemis, Ernest et Henri, sont deux marionnettes grossièrement découpées : la figure du comte est à peine esquissée. Enfin, le langage des personnages est d'une rare platitude.

En résumé, l'erreur évidente de Ludwig a été de croire qu'horrible était synonyme de tragique : que le simple exposé d'évènements sanglants et de passions violentes suffit pour faire naître l'intérêt, et qu'il n'est pas nécessaire, pour créer une

(1) Ludwig a eu l'idée de modifier dans ce sens les données de la pièce : « Man muss aber gleich von vorn herein wissen, dass Ernst der Sohn des Grafen ». (S. W., VI, 220).

(2) Ce reproche sera mérité par une autre jeune fille de Ludwig, Régine des *Droits du Cœur*. Ce sera un de ceux que Ludwig lui-même adressera plus tard, en termes particulièrement vifs, à la Thekla de Schiller.

œuvre dramatique qui soit en même temps une œuvre d'art, d'étudier l'âme des personnages, de montrer le rôle essentiel de la volonté humaine et des sentiments humains dans l'élaboration de ces évènements.

Cette rédaction de 1845, d'ailleurs, ne donna pas satisfaction à Ludwig lui-même, puisqu'à diverses reprises il envisagea un remaniement de la pièce. Dès l'automne de la même année, il en trace une nouvelle esquisse, qui, « tout en conservant l'idée principale, accentue davantage encore le motif de la haine, et se préoccupe de montrer plus vigoureusement les actions réciproques des personnages » (1). Plus tard, en 1846, il conçoit l'idée de fondre en un seul le sujet de la *Waldburg* et celui de *La Fille du Pasteur de Taubenheim,* dont l'idée lui était venue au cours de l'année précédente. Aux motifs principaux de la *Waldburg* s'ajoutent de nouveaux crimes, en particulier un infanticide. Puis, le sujet de la *Waldburg* ne fournit plus que le cadre extérieur de l'action, en particulier le dénouement théâtral, l'incendie du château, la mort du Junker et de la jeune fille. Par endroits, enfin, apparaît le motif des braconniers, tantôt plus, tantôt moins développé, qui permet, dans une certaine mesure, de citer la *Waldburg* dans la préhistoire du *Forestier.*

En février 1856, Ludwig reprit son intention de fondre, en un seul sujet, ceux de la *Waldburg* et de la *Fille du Pasteur de Taubenheim,* soit sous forme dramatique, soit plutôt sous forme de récit (2). Pas plus que dix ans auparavant, ce projet ne fut exécuté. S'il ne faut pas trop le regretter, il est pourtant curieux de constater combien, même après le *Forestier* et les *Maccabées,* même après les pénétrantes études sur Shakespeare, Ludwig reste prisonnier de son passé, et subit l'obsession des créatures de haine et de violence imaginées à propos d'*Agnès Bernauer.* Cette survie de personnages auxquels, pourtant, il avait donné des incarnations diverses, et dont les faces grimaçantes viennent se mêler aux figures nouvelles tracées par le poète, est peut-être une des causes de la stérilité relative de Ludwig dans la dernière période de sa vie.

---

(1) Cf. S. W., VI, 1, *Einleitung,* XIII. « *Waldburg* noch einmal aufzunehmen. Adel und Proletarier ».
(2) S. W., VI, 1, p. LVII.

CHAPITRE IV

LE FIDELE ECKART (1)

Dans sa nouvelle intitulée : *Le Fidèle Eckart et Tannhäuser* (1799), Tieck raconte comment le noble duc de Bourgogne,

---

(1) *Eckart. Burgunds Ausgang.* 1837-1841.

Entièrement inédit. Signalé par Heydrich, *Sk. u. Fr.*, p. 232, et avec quelques citations très brèves, par E. Schmidt (G. W., IV, 15-16).

Les manuscrits consacrés à cette pièce et déposés au Gœthe-Schiller-Archiv de Weimar sont en assez grand nombre.

1. Un cahier in-8° cartonné renferme des notes sur *Eckart* (61 pages) et sur *Cromwell*. A la page 22 Ludwig a écrit : « Das Politische darf nicht überwiegen. Nur der Rahmen sein. Keine, gar keine politischen liberalen u. s. w. Tiraden! Aber auch kein absolutistisches Deklamieren... Ja keine Gemeinplätze! » Les pages 25-26 renferment un fragment de rédaction en vers (Entrevue du duc de Bourgogne et de Waldmann, envoyé des paysans). Un autre fragment rédigé en vers se trouve au recto de la page 9. — Le personnage d'Eckart est ainsi caractérisé à la page 30 (recto) : « Eckart muss von vornherein als eine Bedientenseele, schwacher Geist im Riesenkörper dastehen. Man muss sehen, dass ein hartes Wort des Herren ihm empfindlicher ist, als alles eigene Unglück. Kann sich selbst mit einem Hund vergleichen, der sich seine Jungen nehmen lässt und doch noch wacht fur ihren Mörder. Er ist auch sehr ehrgeizig, aber das höchste Ziel seines Ehrgeizes ist, der flattierte Herrscherrat zu sein. Er ist völlig borniert. Auch so genau nimmt er es nicht mit den Fürstenschwachen. Nur dürfen sie nicht dem Ansehen des Trones schaden, worauf er eifersüchtig ist. Er stirbt vielleicht noch geschmeichelt. Auch der Burgund nennt ihn eine Bedientenseele. Und wenn er die gewaltigsten Entschlüsse fasst, so wie's zur Ausfuhrung kommt, ist er wieder der Schwächling, der nur beissen kann, wenn sein Herr ihn hetzt. Zuletzt beim toten Burgund hat er nicht das Herz zu sitzen und steht, bis er umfällt ; bittet vielleicht deshalb um Verzeihung. Eckart kam, seine Kinder zu rächen, und ist von des wahnsinnigen Burgunds Gnade entzückt » (Inédit).

2. Un cahier in-4°, de 34 feuilles (= 68 pages) renferme sur *Eckart* des notes provenant d'époques différentes. La page du titre porte : *Burgunds Ausgang*, les deux mots : *Der Eckart* qui faisaient suite ayant été rayés. « Les rôles principaux doivent être ceux du duc de Bourgogne, Eckart, Campobasso. On peut sans dommage « raccourcir » ceux des barons. Fou, Comtesse, Alma, etc. ». — Passages inédits intéressants :

« Burgund die Ruhmsucht des Fürsten, Abenteuersucht, die ihre Leidenschaft mit dem Interesse der Völker im Widerspruch eigensüchtig durchsetzt und sich unaufhaltsam ihr Verderben holt.

entouré d'ennemis et sur le point de succomber, fut sauvé par son fidèle vassal Eckart, accouru à la tête d'une troupe de guer-

---

Campobasso. Die Ehr-und Habsucht, die materielle Seite von Burgunds Leidenschaft, die, nie befriedigt, nur immer hungriger wird; die sich mit den entgegengesetzten Dingen befreundet und verbündet, u. s. w., die nach oben kriecht, um zu fliegen, nach unten brutal ist. Drache.

Eckart die Treue; die bedientenmässige, die sich selbst opfert, aber sich auch was weiss, u. s. w. Oder die alte Ritterlichkeit mit den Menschengefühlen im tragischen Kampf...

P. 33 (verso): « Der Burgund will ein Hannibal sein und lieber gross fallen, als klein stehen. Das wird ihm zu Teil. Burgund ist die Personifikation der idealen Adelsherrlichkeit der nivellierenden Neuzeit gegenüber des Ruhms, der Ritterlichkeit, des absoluten Prinzips, den Bauernrepublikanern und den politischen (kleinlich klugen) Volksschmeichelnden, um jene zu erdrücken, gegenüber. Darum sagt er : ich falle als der letzte Fürst oder Ritter. »

P. 34 (recto) : « Sein Volk ist ihm ein Pferd, ein Schwert, weiter nichts. Er ist durch und durch Fürst und Aristokrat. »

Ce cahier semble être le premier en date; il porte la marque I au crayon bleu.

3. Un cahier marqué II au crayon bleu renferme un fragment rédigé en vers sur six pages (1. Auftritt, 5 pages; 2. Auftritt, 1 page). Sur la page du titre : Erster Aufzug. Burgunds Ausgang.

4. Un cahier marqué III au crayon bleu porte, à la page du titre : Der Eckart. Tragödie in 5 Aufzügen. Erster Aufzug. Skizze.

« Unsere Zeit in jener gemalt; das Unabhängigkeitsgefühl, das alle Stände gegeneinander in den Kampf treibt; jeder Einzelne strebt nach Allem, keiner will gehorchen. Die Fürsten mit offener und versteckter Gewalt und List; die Adeligen mit Uebermut, die Städter mit Zähheit und berechnetem Ausharren; die Bauern auf die ehrlichste Weise. »

Au verso de la feuille du titre une longue liste des personnages.

P. 1 (recto) : Scenerie vom 4/11 (pour les 5 actes).

Suit une rédaction en vers du 1[er] acte, sc. 1-3, et un commencement d'analyse de la sc. 4. A la dernière page, nouveau scénario du 1[er] acte.

5. Un cahier portant les marques IV au crayon bleu, et H. C. au crayon ordinaire, porte, à la page du titre : Der Eckart. Eine Trilogie. Des Burgund Fall. Der Eckart. Der reuige Burgund.

La première pièce de la trilogie: Der Fall des Burgund, est indiquée à la page 1 comme drame en 2 actes. Suivent 7 pages contenant une rédaction en vers de l'acte I, 1[er] tableau, scènes 1-2.

6-7. Deux cahiers faisant partie du legs de M[lle] Cordelia Ludwig, et datés respectivement du 8 et du 10 janvier 1840, renferment des fragments rédigés en vers, des scénarios, des notes. Ce sont, vraisemblablement, les plus anciens, et n'ont été connus ni de Heydrich ni d'Erich Schmidt.

8. Un cahier marqué Ha, porte à la page du titre : Zum Eckart. December 1841. Scénario et notes diverses.

Enfin, une feuille détachée in-4° renferme le scénario détaillé de l'acte III, sc. 3 et commencement de sc. 4.

riers et accompagné de son jeune fils. Mais la victoire fut chèrement achetée, car le fils d'Eckart périt dans le combat. En témoignage de sa reconnaissance, le duc déclare à son fidèle serviteur qu'il le considérera désormais comme un frère, et que, dans tout le pays de Bourgogne, la parole d'Eckart aura la même valeur que celle du souverain.

Mais le duc n'a point tenu sa promesse. Il n'a pu supporter l'idée de devoir sa vie et son trône à un vassal, dont la popularité, d'ailleurs, lui porte ombrage. Peu à peu, « son cœur s'est détourné d'Eckart »; craignant qu'il ne projetât de le dépouiller de son duché, il l'a banni comme traître, et lui a ravi son deuxième fils Dietrich. Eckart, maintenant, est pauvre, exilé, sans autre compagnon que son dernier fils, Conrad, auquel précisément, au début du récit, il raconte tout ce qui précède.

Mais Conrad ne peut croire à tant d'ingratitude de la part du duc. Il veut aller le voir dans son château, lui rappeler tous les services que lui a rendus son père, et le ramener ainsi à de meilleurs sentiments. Eckart a la faiblesse de le laisser partir. Il ne devait plus le revoir, car le duc a donné l'ordre d'immoler Conrad, de même qu'auparavant il avait fait mettre à mort Dietrich. Plein de courroux, Eckart se présente devant le duc pour lui demander raison de ce double meurtre. Mais, loin de venger ses deux enfants, il se contente, en présence du duc, de verser des larmes, et s'éloigne pour « aller mourir dans la solitude. »

Il vit maintenant dans une forêt sauvage. Le duc, qui redoute sa vengeance, se met à sa recherche avec une troupe de chasseurs. Surpris par un violent orage, seul et égaré, il est rencontré par Eckart, qui songe tout d'abord à l'immoler, puis finit par le prendre sur ses épaules et par le sauver une seconde fois. Tant de fidélité dans l'affection, tant de dévouement, touchent enfin le cœur du duc. Il lui accorde de nouveau son amitié et, avant de mourir, le nomme tuteur de ses enfants. C'est à ces derniers que désormais Eckart va se dévouer. Un jour, comme beaucoup d'autres victimes avant eux, ils sont entraînés par les artifices du diable vers le Vénusberg. Ils sont déjà sur le point d'y entrer. Mais Eckart, avec sa vaillante épée, frappe sans trêve les légions des esprits infernaux, permet ainsi aux enfants du duc de s'éloigner de cet endroit maudit, de retourner sains et saufs dans leur pays. Pourtant, Eckart

succombe dans la lutte et meurt. Depuis lors, son esprit séjourne à l'entrée du Vénusberg, et monte fidèlement la garde pour écarter de la caverne fatale les malheureux égarés qui veulent y pénétrer.

Cette nouvelle de Tieck (1) a inspiré à Ludwig une poésie : *Der Venusberg* (2), et un sujet de drame : *Le Fidèle Eckart. Fin du Duc de Bourgogne.*

Comme celui d'Agnès Bernauer, ce sujet s'offrit l'un des premiers à l'imagination de Ludwig. Il lui consacra des études nombreuses et en rédigea des fragments pendant une période de quatre années qui s'étend de 1837 à 1841.

Au début, c'est le personnage d'Eckart, du serviteur fidèle, qui est au premier plan, comme dans la nouvelle de Tieck ; sa physionomie domine toute l'action, où l'élément politique n'intervient que pour fournir un cadre historique : « L'élément politique, écrit l'auteur, ne doit pas être prédominant ; il ne doit être que le cadre. Aucune, absolument aucune tirade politique, libérale ou autres; pas de déclamations absolutistes......, pas de lieux communs » (3). Comme celles de Franz et Rinken, la figure d'Eckart l'obsède. « A plusieurs reprises, l'idée de l'*Eckart* m'est apparue comme une sorte de temple environné d'une lumière jaunâtre, tenant le milieu entre un bel édifice et un beau corps humain nu, alors que, déjà, j'en avais esquissé les grands contours ». (4) Au centre se détache le personnage du fidèle serviteur. « Eckart doit apparaître comme une âme de serviteur, un esprit faible dans un corps de géant. On doit voir qu'une parole dure de son maître lui est plus sensible que tous ses propres malheurs. Il peut se comparer lui-même à un chien qui se laisse prendre ses petits et continue pourtant à être le gardien de leur meurtrier. Il est aussi très ambitieux, mais le but le plus élevé de son ambition est d'être le conseiller de son maître. Il est entièrement borné ! Il est volontiers indulgent pour les faiblesses du prince, pourvu qu'elles ne nuisent pas au prestige du trône, dont il est très jaloux. Il peut prendre les

(1) *Der getreue Eckart und der Tannenhäuser. In 2 Abschnitten. 1799.* (Ludwig Tiecks Schriften, IV. Band. Phantasus, 1. Teil. Berlin. G. Reimer, 1828. pp. 173-213).

(2) G. W., I, 128-132.

(3) Cahier in-8° (cartonné), page 22.

(4) *Diarium*, 1840. (*Sk. u. Fr.*, 46-47).

décisions les plus violentes : dès qu'il s'agit de les exécuter, il est, de nouveau, l'être faible qui ne peut mordre que si son maître l'excite.... Eckart arrive comme un lion et s'en retourne comme un chien arrosé ». (1)

Car le duc n'écoute pas toujours ses avertissements et n'obéit que rarement aux conseils de son vieux Mentor. Mais rien ne peut détourner Eckart de ce qu'il considère comme son devoir essentiel, et cela lui attire en définitive notre sympathie. Selon Erich Schmidt (2), ce personnage, conçu comme un « Polonius tragique », s'apparente en outre au Bancban de Grillparzer.

Au fidèle Eckart le poète oppose le comte Campobasso, Napolitain flatteur et perfide, qui personnifie la noblesse ambitieuse et avide. « Campobasso : avide d'honneurs et de biens; représente le côté matériel de la passion du duc de Bourgogne, qui, jamais satisfaite, ne fait que grandir ; qui sympathise avec les choses les plus opposées, rampe vers les hauteurs pour s'envoler, mais est brutale avec les inférieurs. Dragon » (3). Le même contraste apparaît chez les personnages féminins : à la comtesse, sensuelle, ambitieuse, s'oppose la fille d'Eckart, Alma (appelée aussi Blanda), qui possède toutes les vertus. La donnée essentielle de la pièce aurait été ainsi la lutte que livrent Campobasso, la comtesse et leurs partisans, tous avides, débauchés et méchants, contre Eckart et son parti, qui auraient personnifié le dévouement au duc et au peuple.

Pourtant l'élément politique, tout d'abord proscrit par le poète, augmente d'importance en même temps que le personnage du duc. La figure d'Eckart pâlit et s'efface, à mesure que celle de son maître s'avance peu à peu au premier plan et se dessine avec un relief de plus en plus prononcé. Finalement, la pièce n'est plus celle du fidèle serviteur, mais celle du prince féodal qui défend la noblesse et la chevalerie, avec leur gloire et leurs privilèges, contre l'avènement menaçant d'un pouvoir nouveau, contre les paysans suisses. « Le duc de Bourgogne veut être un Annibal, et préfère mourir grand que vivre petit. Il personnifie la féodalité idéale, en face du monde moderne qui veut niveler; il représente la gloire, la chevalerie, le principe absolu, et

(1) Cahier in-8°, (cartonné), p. 30.
(2) G. W., IV, p. 15.
(3) Cahier in-4°, marqué I au crayon bleu, page du titre.

s'oppose ainsi aux paysans républicains et aux flatteurs du peuple. Aussi peut-il dire : « Ma chute sera celle du dernier prince ou du dernier chevalier. » (1)

Comme dans *Götz de Berlichingen,* un monde meurt tandis qu'une société nouvelle naît à l'existence. Charles le Téméraire entre « témérairement » en conflit avec les forces de l'avenir. Oubliant qu'il est prince, responsable du bien-être de tout un peuple, et non pas seulement d'une caste, il ne voudra être que le chevalier. « Sorte de don Quichotte tragique, tantôt Annibal et tantôt Amadis », qui se sert de « son peuple comme d'une épée ou d'un coursier », pour acquérir la gloire et apaiser sa soif d'aventures, il ira à la guerre comme au tournoi, voudra châtier les paysans suisses, non parce qu'ils sont les ennemis de son pays, mais parce qu'ils osent réclamer pour les hommes du peuple, à côté de la noblesse, le droit de parler et de vivre en êtres libres. Mais en voulant punir les autres, c'est lui-même qu'il atteint. On ne provoque pas impunément le destin et les hommes, comme il le fait constamment. Rien ne peut arrêter l'humanité en marche ; les moulins à vent doivent tourner, et malheur aux Don Quichotte qui courent sus à leurs ailes, la lance en arrêt. Les moulins se vengent, et le Téméraire trouve la fin que sa vie avait rendue inévitable.

Dès cette époque, Ludwig considère donc comme conflit tragique la lutte d'un individu contre son époque.

Cette lutte peut affecter deux formes différentes : ou bien l'individu reste seul immobile, prisonnier du passé, au milieu d'un monde en marche vers un état de choses différent : tels Gœtz de Berlichingen, le duc de Bourgogne ; ou bien, au contraire, l'individu, devançant son époque, veut entraîner vers des destins nouveaux des contemporains que tout changement épouvante et qui châtient comme criminels ceux qui, plus tard, seront appelés des précurseurs. Dans les deux cas, la nature du conflit est la même; identique aussi est l'issue, toujours fatale à l'individu. Hebbel devait aussi donner pour base à ses théories dramatiques la lutte d'un individu contre son époque. Mais si le sujet du fidèle serviteur se transforma peu à peu pour devenir celui du Téméraire, Hebbel n'y fut pour rien ; les cahiers d'études concernant *Eckart* furent rédigés entre 1837 et

(1) Cahier in-4°, p. 33 (verso) [Inédit].

1841, tandis que Hebbel n'exposa son système dramatique qu'en 1843, dans *Ein Wort über das Drama.* Cette conception particulière du conflit tragique jouera un rôle très important dans les œuvres ultérieures de Ludwig, et c'est pourquoi il est nécessaire de constater, dès maintenant, qu'il n'y fut amené que par sa réflexion personnelle, en tout cas en dehors de toute influence hebbélienne. Et de même que Hebbel voudra plus tard, par ses pièces, exercer une action sur les destinées de son peuple, de même Ludwig, quelque vif désir qu'il éprouve de ne pas intervenir, par ses œuvres, dans les luttes des partis, n'y reste pourtant pas indifférent, et ne peut s'empêcher d'établir un rapprochement entre son époque et celle du Téméraire : « Notre époque est décrite dans celle-là ; sentiment d'indépendance qui pousse toutes les classes les unes contre les autres ; chaque individu aspire à tout, aucun ne veut obéir. Les princes usent de violence et de ruse, ouverte ou cachée ; les nobles luttent avec arrogance, les bourgeois avec ténacité et une opiniâtreté calculée ; les paysans de la manière la plus loyale. » (1) Les tendances démocratiques de Ludwig, qui nous avaient été révélées dès la première rédaction d'*Agnès Bernauer*, s'affirment donc aussi dans la pièce d'*Eckart*, où le poète est certainement de cœur avec les paysans révoltés contre le Téméraire. Indirectement, en poète, mais non en homme de parti, Ludwig tend le miroir à son peuple et lui dit : « Vois ici ta propre image, et fais-en ton profit. »

---

(1) Cahier marqué du chiffre III, page du titre. Inédit.

CHAPITRE V

HANNS FREI (1842)

Dans le même temps qu'il évoque et dessine les sombres figures de noirs intrigants comme Franz, Weissenbeck, Campobasso et l'intendant, Ludwig éprouve le besoin de fuir ce monde de violence, de haine et de crimes et de s'abandonner aux ébats joyeux, à la gaie fantaisie de son imagination, qu'il eût été dangereux de laisser s'exercer trop longtemps dans le genre horrible. C'est ainsi que naquit la comédie de *Hanns Frei,* qui, commencée en 1842 à Leipzig, fut terminée dans les premiers mois de l'année 1843, avant le départ du poète pour Dresde.

Publiée pour la première fois par Stern (1), cette pièce n'était pourtant pas inconnue de Heydrich, qui en loua le ton léger, aisé, badin, la peinture humoristique des caractères (2), mais se rangea finalement à l'opinion de Tieck, qui la trouve trop longue. Il n'en donne même pas une brève analyse, n'en cite aucun extrait, contrairement à ce qu'il avait fait pour l'*Ange d'Augsbourg.* Stern a donc, en fait, « sauvé » cette comédie de l'oubli auquel elle semblait avoir été condamnée. Il espérait même l'avoir « sauvée pour la scène », c'est-à-dire avoir enrichi le théâtre allemand d'une nouvelle et jolie comédie. Son espoir était-il justifié ?

Théophile Pirkheimer et Sebaldus Moskirch, conseillers municipaux de Nuremberg, sont deux vieux amis; leurs maisons sont voisines et leurs jardins séparés par une simple haie, dans laquelle, d'ailleurs, a été percée une porte surmontée d'un cadran solaire en bois. Pirkheimer vit avec son fils, jeune peintre du nom d'Albert, et Moskirch avec sa petite fille Engeltraut, et sa cousine Felicitas, amie d'Engeltraut. Pirkheimer et Moskirch ont décidé qu'Albert épouserait Engeltraut. Mais les deux jeunes gens n'éprouvent l'un pour l'autre aucune incli-

(1) G. W., III, 559 ss., d'après l'unique manuscrit du Goethe-Schiller-Archiv de Weimar.

(2) *Sk. u. Fr.*, 187.

nation, et ne veulent à aucun prix de cette union pour laquelle on ne les a pas consultés. Plus les vieux s'entêtent dans leur projet, plus les jeunes s'y opposent avec énergie.

Voilà ce que Hanns Frei, parent à la fois de Pirkheimer et de Moskirch, de retour au pays natal après une assez longue absence, apprend de la bouche de Felicitas. Il se fait fort d'amener en peu de temps les deux jeunes gens à désirer eux-mêmes ardemment cette union que tous deux, aujourd'hui, repoussent avec horreur. Felicitas se moque agréablement de cette prétention du jeune guerrier. Mais celui-ci, habitué à voir la victoire suivre ses drapeaux, est plein de confiance dans le succès.

« J'effectuerai d'abord une reconnaissance,
J'irai aux renseignements, j'espionnerai,
Le plan soigneusement je concevrai,
Nos alliés en instruirai,
Puis marcherai, attaquerai, victorieux serai ! » (1).

Son plan est tout simple : en voulant marier de force les deux jeunes gens, on a provoqué leur résistance ; en leur interdisant de se voir, de s'aimer et de s'épouser, on atteindra l'effet contraire : ils se verront, s'aimeront, s'épouseront. Les vieux amis simulent donc une brouille soudaine, et défendent à leurs enfants de se voir. Dès la première entrevue qui suit la querelle des deux amis, les jeunes gens commencent à ne plus se trouver aussi déplaisants. Survient alors un candidat à la main d'Engeltraut, en la personne de Monsieur Desiderius Leblank :

Or donc, je pris femme trois fois,
Et chaque fois fus malheureux;
Je les perdis heureusement toutes trois
Et chaque fois me sentis revivre ;
Et maintenant que nous sommes en quête d'une quatrième,
Nous voulons marcher avec prudence ». (2)

Sa quatrième compagne devra réunir trois qualités essentielles qu'il a pu apprécier — séparément, hélas, et à côté de trop nombreux défauts —, chez les trois premières : parler à voix basse, manger peu, et changer de bas tous les jours. Engeltraut lui semble digne de son choix, et il demande sa main à

(1) G. W., IV., 571.
(2) *ibid.*, 596

Moskirch, cependant que Pirkheimer annonce à sa cousine Sibylle qu'il lui destine Albert pour mari. Autorisé par Moskirch, Leblank vient faire sa déclaration à Engeltraut, qui, pour se débarrasser plus vite de lui, répond oui à toutes ses questions.

Albert et Engeltraut cherchent pourtant à se voir à la dérobée depuis qu'on leur en a fait défense. Albert appuie une échelle sous le vieux cadran solaire, tandis qu'Engeltraut, de l'autre côté, monte sur une table. Le cadran s'écroule, les deux jeunes gens se trouvent nez à nez, bien confus l'un et l'autre.

E. Il fait aujourd'hui vraiment chaud !
A. Horriblement chaud ! (*il fait semblant d'essuyer la sueur de* [*son front*).
E. Pas un brin d'air !
A. La brise souffle à peine !
E. (*après un long silence, toute confuse*) : J'ai un peu froid !
A. (*se frotte les mains*) : Le temps se met au froid !
E. L'automne arrive !
A. Ce sera bientôt l'hiver !
E. (*après un assez long silence*) : Nous sommes bien au mois de [Mai ?
A. (*avec un soupir*) : C'est donc le printemps qui arrive ! (1).

Mais aucun d'eux ne veut avoir l'air d'être venu pour voir l'autre. Aussi la dispute ne tarde-t-elle pas à éclater et s'envenime promptement. Moskirch et Pirkheimer, psychologues à vue courte, croient que le plan de Hanns Frei a échoué, et qu'il est inutile de pousser plus loin l'expérience. Ils décident de célébrer, dès le lendemain, les fiançailles de Sibylle et d'Albert, d'Engeltraut et de Leblank.

Lorsque Hanns Frei, au début du 4e acte, apprend cette résolution soudaine, qui contrarie ses plans et les voue à l'insuccès, il s'exprime en termes d'une fureur comique :

Quoi ? Si vous voulez bataille,
Eh bien, trompette, souffle dans ta trompette !
Etendard, flotte au vent !
Vous l'avez dit ? — Et moi je dis : Non !
Comment ! Vous voulez détruire mon ouvrage ?
Je dois mourir d'une rétention d'esprit ?
Et d'une pétrification de mon intelligence ?
Je jette ici le gant de ma main.
Et plutôt que de laisser mentir ma bouche,
Je ferai rentrer sous terre tout Nuremberg ! (2).

(1) *ibid.*, 623-24.
(2) *ibid.*, 632.

Il ne devra pas, heureusement, en venir à cette cruelle extrémité ! Leblank apprend, par ses soins, qu'Engeltraut mange beaucoup, rit à propos de tout, et ne change de bas que lorsque la couleur rouge en est devenue noire ! De son côté, Albert, conseillé par Hanns Frei, se montre à Sibylle sous l'aspect d'un ivrogne passionné pour le jeu, disposé, à la moindre discussion, à percer de son épée l'adversaire. Mis ensuite en présence, Leblank et Sibylle reconnaissent que le ciel les créa l'un pour l'autre, et qu'en s'unissant par les liens du mariage ils trouveront tous deux le bonheur parfait.

Cependant, les tendres sentiments que nous avons vu naître dans l'âme d'Albert et d'Engeltraut se sont développés et affermis. Albert doit se faire violence pour ne pas avouer hautement son affection. Pour vaincre cette dernière résistance d'un amour-propre ombrageux, Hanns Frei a recours au moyen infaillible, à la jalousie. Il annonce à Albert que les deux vieux amis, devant l'échec de la combinaison Albert-Sibylle et Leblank-Engeltraut, ont résolu de faire aboutir à tout prix l'union Albert-Engeltraut, qui a toujours eu leur préférence. Mais Hanns, en véritable ami, épargnera cet affreux malheur à Albert : il épousera à sa place Engeltraut, qui d'ailleurs, lui veut du bien. Albert va-t-il accepter un tel sacrifice ?

A. Non, cousin, cousin ! Crois-moi !
Non, cousin, non ! Je ne le supporterai pas !
Vois-tu, je serais un scélérat
Si je te laissais courir à ta perte !
Plutôt que de te voir malheureux,
Non, vois-tu, je me sacrifierais plutôt.
Je devrais être heureux par ton malheur ?
Vois, maintenant il faut que je l'épouse ! (1)

Engeltraut, de son côté, déplore d'être haïe d'Albert qui, elle doit se l'avouer à elle-même, lui inspire un sentiment bien voisin de l'amour. Afin de les contraindre à l'aveu public de leur affection, Pirkheimer déclare à Albert qu'il lui donne pour femme Félicité, cependant que Moskireh met la main d'Engeltraut dans celle d'Hanns Frei. Restés seuls, les deux amoureux fort marris, s'avouent enfin, sans nouveau contre-temps, leurs véritables sentiments.

(1) *Ibid.*, 661.

A. Non, mais, écoute donc —
E. Non, mais, songe donc —
A. La porte du jardin —
E. Le cadran solaire —
A. La peur —
E. La honte —
A. Ah ! et le chat là-dessus !
E. Le pigeonneau — et le rat,
Puis, avec Monsieur Leblank —
A. Avec Sybille —
E. Et son bric-à-brac —
A. Et ses lubies —
E. Ah ! Albert ! — (*très triste*) : Albert !
A. Engeltraut ! — Ah Dieu ! te voilà maintenant fiancée !
E. (*sur le point de pleurer*) : Et te voilà maintenant fiancé ! Ah ! Dieu ! comme tout cela est triste ! (*Elle se lève lentement, et d'un ton plaintif*) : Grand'père !
A. Père !
Pirkheimer (*à la fois ému et sur le point de rire*): Etes-vous [dociles ?
A. Oh ! laissez-la moi, sinon j'en mourrai !
E. Si vous me l'enlevez, c'est ma mort !
Moskirch : Dieu le veut !
Pirkheimer : Prenez-vous donc ! (1)

Voilà nos amoureux enfin réunis. La pièce semble terminée. Pourtant le sort du héros principal, Hanns, n'est pas encore fixé. A travers toutes les pointes dont le harcèle malicieusement Félicité, il nous a semblé démêler, à son égard, un sentiment qui n'était pas celui de l'indifférence. Hanns, de son côté, regarde d'un œil bienveillant sa précieuse collaboratrice. Après une courte épreuve où sa vantardise est l'objet des quolibets de tous les assistants, mais qui, finalement, tourne à son avantage, Félicité se jette dans ses bras.

« S'ils s'obtiennent, c'est une comédie ; s'ils ne s'obtiennent pas, c'est une tragédie », dit au théâtre un paysan cité par Otto Ludwig (2). Si c'est bien là le critère essentiel, *Hanns Frei* est certainement une comédie, puisque la pièce se termine par trois mariages. Mais dans quelle catégorie convient-il de la ranger ?

Tieck lut la pièce et ne s'en déclara qu'à moitié satisfait : « Votre comédie, écrit-il à l'auteur, est une *facétie* (3) à la manière de Hans Sachs. Langue, traits d'esprit, situations, sont

(1) *ibid.*, 667-68.
(2) *Shak-St.*, ms. III, 1.
(3) *facetia* (Cf. *Schwänke* dans collect. Kürschner, Bd. 24., p. II).

tout à fait dignes d'éloges. Mais en *cinq* longs actes ? Le sujet est tout au plus suffisant pour deux. En outre, il y a trop de symétrie, une symétrie presque rigide, dans la disposition des scènes ». (1)

En appelant cette pièce un « facétie à la manière de Hans Sachs », Tieck semblait y voir un agréable divertissement bien plutôt qu'une œuvre d'exacte observation. Il serait, sans doute, imprudent de transformer cette œuvre de détente et de délassement en une étude psychologique profonde. Mais on lui refuserait injustement toute valeur comme comédie de mœurs. Elle est supérieure, en cela, aux comédies de Tieck lui-même, produits légers et capricieux d'une imagination vagabonde et superficielle. Aussi ne partageons-nous pas l'opinion de Stern, pour qui *Hanns Frei* « se rapproche de la comédie romantique », qui avait, elle-même, « puisé son inspiration chez Shakespeare et les Espagnols » (2). Il est bien certain, d'autre part, que la comédie de Shakespeare : *Beaucoup de bruit pour rien* n'offre avec notre pièce aucune parenté, malgré l'analogie signalée par A. Bartels entre les personnages de Benedikt et Béatrice, d'une part, Hanns et Félicité, d'autre part. S'il fallait, à l'intrigue et aux personnages de la pièce de Ludwig, chercher des modèles dans les autres littératures, c'est assurément dans la comédie italienne qu'on les découvrirait.

Toutefois, l'analogie avec les facéties de Hans Sachs, signalée par Tieck, est réelle. Faut-il en conclure que Hans Sachs fut le modèle exclusif de Ludwig ? Qu'il se soit inspiré de lui, cela n'aurait rien que de très naturel, l'action de *Hanns Frei* se passant justement à Nuremberg et à l'époque de Hans Sachs. Pour trouver la couleur locale, le langage et les sentiments convenables, notre poète n'aurait pu choisir un meilleur guide. Le mètre adopté par lui est bien celui des œuvres dramatiques de Hans Sachs, le Knittelvers léger et rapide. Remis en honneur à l'époque du Sturm und Drang, (Monologue de *Faust*), il convient admirablement à des pièces enjouées, d'allure et de ton populaires ; et certainement Ludwig, pour son début, l'a manié avec une grande habileté. Son vers n'a rien à envier à

(1) G. W., III, 557.
(2) G. W., III, 558.

celui de Hans Sachs pour la grâce, la facilité et l'élégante simplicité.

Le vocabulaire, resté moderne dans l'ensemble, est, par endroits, vieilli avec beaucoup de justesse et d'à-propos. Les prénoms des personnages sont, pour la plupart, latinisés, conformément à l'usage de Hans Sachs et de son époque (1). Quelques mots ont reçu une couleur plus antique par suite d'apocopes : *Zung, Tück.* D'autres sont proprement archaïques : *Genung, Trutzigtum.* Mais, le plus souvent, l'impression d'archaïsme provient de tournures populaires d'origine lointaine, et que le peuple a conservées encore aujourd'hui, plutôt que d'une reproduction fidèle de formes et d'expressions usitées par Hans Sachs. Comme pour l'ensemble de la pièce, Tieck aurait pu dire, pour la langue, qu'elle était non pas celle de Hans Sachs, mais « à la manière » de Hans Sachs. Ludwig a essayé de retrouver le ton, l'allure, le caractère fondamental de cette langue; mais peut-être s'est-il contenté pour cela de s'en faire une idée par la manière dont s'exprimaient autour de lui les bourgeois ses contemporains, ou bien, comme le suppose Bartels, (2) par l'intermédiaire de Gœthe et de ses poésies « à la Hans Sachs ». Cette question d'imitation directe ou indirecte est d'ailleurs moins importante que celle de savoir si Ludwig a su donner à sa pièce, à ses personnages, à leurs sentiments et à leur langage une couleur locale suffisamment exacte, s'il a vraiment fait revivre les contemporains et les compatriotes de Hans Sachs. Il est ici plus facile de répondre, et la réponse doit être affirmative. Facétie, sans doute; passe-temps agréable, mais sans profondeur, il nous faut l'accorder. Mais il serait injuste de ne voir, dans *Hanns Frei,* qu'une comédie légère et de pure intrigue. Sous une forme plaisante, elle évoque une époque, une ville, une bourgeoisie particulièrement originales. Sous l'apparence d'un simple jeu de l'imagination, elle trace, d'un crayon léger, des portraits humains d'une vérité universelle. Le soldat fanfaron n'est pas une création de Ludwig. Hanns, nouveau « Miles Gloriosus », ne manque pas d'ancêtres. L'auteur a su pourtant

(1) Voici, pris au hasard, quelques-uns des noms ou prénoms donnés par Hans Sachs à ses personnages : Alcabicius, Petrucius, Waltherus von Salutz, Janiculus, Hecastus, Panocitus, Datrus, Hieronimus, Nomodydastalus, etc.
(2) *A. B.*, 1. Bd., p. XXVII.

lui donner une physionomie particulière, qui nous rend supportable et même sympathique un type le plus souvent déplaisant, et plus ennuyeux encore que ridicule. A. Bartels déclare éprouver quelque lassitude à entendre Hanns Frei affirmer continuellement sa supériorité, se déclarer sans cesse invincible et toujours assuré du succès. Mais les Cadets de Gascogne sont de tous les temps et de tous les pays ; ils existent, et on doit savoir gré au poète qui sait en retracer d'une manière vivante la physionomie. A côté de Cyrano de Bergerac, admirable cadet de tragédie, Hanns Frei est certainement, avec le génie poétique, la verve, la bravoure et l'exquise délicatesse en moins, un Gascon de comédie très joliment décrit, sans traits exagérés, avec exactitude et finesse.

Félicité, dont il a fait sa complice, et qui sait à la fois si agréablement le persifler et si aimablement le corriger, émue, plus qu'elle ne voudrait l'avouer, par la belle prestance et le brillant uniforme de Hanns, et qui s'avoue vaincue, au dénouement, avec tant d'aimable tristesse et de faiblesse gracieuse, est à la fois la soubrette de Molière avec sa verve impitoyable, sa raillerie toujours en éveil, ses répliques promptes, péremptoires et toujours spirituelles, sa complicité intelligente, son initiative toujours heureuse — et la jeune fille réservée qui hésite à manifester ses sentiments, mais sans qu'ils soient pour cela moins sincères ou moins profonds. Nous ne savons si nous devons plutôt l'admirer pour son esprit, son à-propos et ses reparties, ou l'aimer pour les larmes qui, au dénouement, coulent de ses beaux yeux, ajoutant à sa figure spirituelle et mutine tout le charme d'un cœur sensible.

Les deux amoureux sont dessinés avec moins de complaisance et de relief. Ils apparaissent trop comme de simples instruments entre les mains de Hanns. Pourtant le poète a donné à leurs entretiens une grâce et un charme vraiment étonnants, si l'on songe qu'au même moment il traçait les sombres portraits de Franz et de Weissenbeck, de Campobasso et de l'intendant.

Leblank est le remarquable portrait d'un bourgeois plein de dignité, pour qui l'univers se résume en son importante personnalité. Egoïste avec méthode et civilité, il supporte le malheur d'autrui avec sang-froid. Son optimisme sait transformer en autant d'évènements heureux les revers et les deuils. A

quelque chose malheur est bon » semble être sa devise, et chaque union nouvelle lui fait connaître des défauts dont il devra exiger l'absence chez sa future épouse. Il sait d'ailleurs ce qu'il doit à son rang et à ses talents. Car ce doreur n'exerce ni un métier, ni une profession, mais un art. Il est donc un personnage d'importance, et le montre en toute circonstance, dans sa conduite, son attitude et ses paroles. C'est ainsi qu'il demande à Moskirch, par deux fois, la main d'Engeltraut ; une première fois, officieusement, dans le jardin, la deuxième fois, officiellement, dans l'intérieur de la maison. Portrait tout au plus un peu chargé. Combien de gens sacrifient tout à la forme, qu'ils considèrent comme un élément à la fois indispensable et suffisant de la vie sociale, et résument toute politesse en quelques gestes et quelques attitudes !

Enfin, les deux vieux amis, Moskirch et Pirkheimer, avec leur placidité de bourgeois enrichis, la noble gravité que leur confère leur qualité de conseillers municipaux, leur docilité ahurie aux instructions de Hanns, les désillusions que leur vaut leur connaissance rudimentaire du cœur humain, de celui des amoureux en particulier, leur langage soigné, de tout à fait bon ton, n'évoquent pas seulement les pères faibles et trompés de la comédie antique, jouets des domestiques de leurs enfants, mais encore la bourgeoisie d'une époque et d'une ville, avec moins de vigueur que dans l'*Ange d'Augsbourg*, mais d'une manière pittoresque et piquante.

L'étude des personnages de *Hanns Frei* nous fait ainsi découvrir chez l'auteur un talent réel d'observation, un comique de très bon goût, le don du pittoresque, le sens du ridicule, un humour plein de fraîcheur et d'enjouement. Tieck, cependant, ne trouvait à louer — et comme en passant —, que « la langue, les traits d'esprit, et les situations ». Pour lui, d'ailleurs, la pièce avait un défaut irrémédiable : sa trop grande longueur, qui, à son avis, en rendait la représentation impossible. Cela est-il bien certain ?

La longueur apparente de la pièce est considérablement diminuée du fait que le mètre choisi n'est pas le pentamètre, qui compte généralement plus de dix syllabes, mais le tétramètre (Knittelvers) qui, dans *Hanns Frei*, n'en compte généralement pas plus de huit. Les dimensions de cette comédie seraient donc

inférieures d'un quart environ à une pièce écrite avec le mètre ordinaire, et Tieck a tort de parler de cinq « longs » actes. Fussent-ils vraiment longs, d'ailleurs, qu'il faudrait avant tout se demander si la « matière » est assez abondante pour les alimenter. Or, il en est certainement ainsi. La pièce n'a pas pour unique but de rapprocher et d'unir, grâce à l'initiative intelligente d'un tiers, un jeune homme et une jeune fille qui semblent se détester; sur cette action, que l'on pourrait appeler principale parce qu'elle est le point de départ des autres, viennent se greffer deux intrigues dont le développement exige aussi du temps, provoque des incidents nouveaux, impose à l'ensemble soit un temps d'arrêt, soit une direction différente. L'intrigue Leblank-Engeltraut influe sur l'intrigue Albert-Engeltraut, et, par voie de conséquence, sur l'intrigue Hanns-Felicitas. Ces trois actions différentes ne sont pas simplement juxtaposées: elles sont étroitement liées entre elles; leur connexité est telle que rien de ce qui affecte l'une ne peut laisser les autres indifférentes. L'intérêt ne languit donc pas un instant : jusqu'au dernier moment le succès de l'entreprise reste douteux, le dénouement incertain. Que l'on supprime la dernière péripétie, et le personnage de Hanns reste incomplet, sa physionomie moins précise, son portrait à la fois moins intéressant et moins vrai : Felicitas elle-même y perdrait une partie de son charme, et, au lieu de la jeune fille que l'amour rend, à son tour, faible et touchante, nous n'aurions plus qu'une espiègle, amusante sans doute, mais moins sympathique, moins près de nous. Condenser ces cinq actes en deux, ce serait transformer une comédie alerte, gaie, gracieuse, en une pièce trop concentrée, sèche, presque abstraite, sans charme et sans intérêt.

Tieck reproche en outre à la pièce une symétrie trop rigoureuse, un parallélisme trop fidèlement observé dans l'agencement des scènes. Bartels aggrave encore cette critique, car toute la pièce lui semble construite uniquement en vue d'une symétrie parfaite, non seulement dans l'agencement des scènes, mais encore dans les sentiments des personnages et jusque dans leurs discours. Cela est d'ailleurs exact, et l'on pourrait même découvrir ce souci d'un équilibre parfait, d'une marche toujours parallèle, jusque dans les répliques des personnages, qui prononcent de concert non pas seulement des phrases identiques

de sens et de termes, mais même des tronçons de phrases, des fragments de pensées, de simples mots. Ainsi, dans les duos d'opéra, les protagonistes chantent en même temps, chacun poursuivant la phrase commencée, ou bien s'arrêtant par intervalles pour laisser à l'autre le temps de placer ses paroles. Que le procédé fût connu de l'auteur d'opéras comme *Die Geschwister* et *Die Köhlerin*, cela n'a rien qui puisse nous surprendre; qu'il en ait usé intentionnellement, nous pouvons l'admettre de la part du critique qui, dans les *Shakespeare-Studien*, devait consacrer des développements intéressants au « dialogue polyphonique ». Qu'on en fasse un grief au poète, qu'on lui reproche une trop grande symétrie dans l'agencement des scènes et la conduite du dialogue, on peut s'en étonner à bon droit, la pièce n'ayant précisément d'intérêt et n'étant possible que par là. Deux amis, deux maisons, deux jardins, deux jeunes gens, deux complices, deux personnages étrangers qui viennent à la traverse de l'intrigue : les actions et réactions réciproques peuvent-elles s'exercer autrement que d'une manière symétrique et parallèle ? L'histoire des *Romanesques*, de Rostand, prouve qu'il n'y a pas en cela un obstacle irrémédiable à la représentation, ni même au succès, et condamne absolument l'opinion de Tieck et celle de Hermann Conrad (1), qui ne croit pas la pièce jouable même avec des coupures. Stern concède qu'elle pourrait être jouée, mais à la condition d'y pratiquer des coupures considérables. A. Bartels, tout en partageant l'opinion de Tieck et Conrad sur la structure trop rigoureusement symétrique de la pièce de Ludwig, déclare que l'on devrait, pour la juger, l'avoir vue à la scène. Il demande que l'on remédie à la pénurie du théâtre comique allemand en inscrivant au répertoire cette œuvre qui, « dans son ensemble, impose l'estime, et qui en outre est vraiment allemande » (2) L'opinion de Stern nous semble la plus raisonnable. Quelques légères modifications de détail permettraient de concentrer l'action sans nuire au charme poétique, et le théâtre allemand, en accueillant cette pièce, s'enrichirait d'une belle comédie (3).

---

(1) Preussische Jahrbücher, 96, 1899 : *Otto Ludwigs dramatische Kunst.*

(2) Il constate d'ailleurs que la pièce a été jouée récemment à Dresde avec succès (A. B., Bd I, p. XXVII).

(3) C'est, sans doute, sur ses conseils que la fille du poète, Cordelia Ludwig, concentra en 3 actes la pièce de *Hanns Frei*, en vue de la faire représenter. Cf. *O. L.*, p. 386.

CHAPITRE VI

LES PIÈCES SUR LA RÉVOLUTION FRANÇAISE
LOUIS XVI *et* CHARLOTTE CORDAY (1)

Un cahier d'esquisses et de notes écrit en l'année 1842, et consacré à une pièce projetée sur *Louis XVI*, montre que Ludwig, dès cette époque, considère les grands évènements historiques comme pouvant fournir des sujets de tragédies ou de drames. Vers le même temps, la lutte soutenue par Charles le Téméraire contre les paysans révoltés prenait, dans la pièce d'*Eckart*, la première place. Il est possible que le choix du sujet sur Louis XVI ait été déterminé par l'analogie des situations. Le tiers-état français, continuant l'œuvre des paysans suisses, soutint le même combat contre les privilèges injustes, et par sa victoire, après des bouleversements profonds, inaugura le monde moderne. Les violentes secousses de l'époque révolutionnaire avaient eu de lointaines répercussions; par moments, on entendait encore gronder le peuple mécontent, à qui l'on refusait les libertés conquises par son sang; la Révolution de 1830 était à peine éteinte que déjà se préparait celle de 1848. Une pièce sur Louis XVI devait donc répondre aux préoccupations du jour. Pourtant, plus encore qu'à la signification politique de la Révolution française, à ses conséquences immédiates ou lointaines,

(1) Heydrich mentionne simplement (*Sk. u. Fr.*, 231), le sujet sur *Louis XVI*, et déclare qu'il n'en existe dans les manuscrits que des remarques jetées sur le papier, qui ne méritent pas d'être reproduites. Quant à la pièce sur *Charlotte Corday*, il affirme simplement qu'elle avait été rédigée en entier.

Erich Schmidt (G. W., IV, 19), consacre à ce dernier sujet une courte notice de 8 lignes. Il signale de même le sujet sur *Louis XVI* et lui consacre une quinzaine de lignes (G. W., IV, 18-19).

Le manuscrit unique du G. S. A. concernant *Louis XVI* a pour titre : *Ludwig der Sechzehnte*. Il est cartonné et renferme 92 pages, dont quelques-unes en blanc (22 à 25). Toutes nos citations de ce cahier sont inédites, de mêmes que celles extraites de l'unique cahier réservé au sujet sur *Charlotte Corday*.

Il est question de Charlotte Corday et de Danton dans les *Shakespeare-Studien*, cahier IV, p. 18.

plus qu'aux évènements eux-mêmes, si dramatiques cependant, et tels que Ludwig n'aurait pu en combiner de plus émouvants dans une action plus compliquée, l'auteur, comme dans le plan du mystère sur le Christ, s'intéresse aux hommes, à leurs sentiments, à leur âme. Il n'avait donc point abandonné sans esprit de retour le drame psychologique. D'ailleurs, les passions violentes de l'époque révolutionnaire devaient séduire l'auteur d'*Eckart*, d'*Agnès Bernauer* et de la *Waldburg*; la figure « démoniaque » de Marat pouvait, dans son imagination, voisiner avec les visages grimaçants de Franz et de l'intendant. Mais elle avait, sur ces personnages fictifs, l'avantage d'avoir existé, et l'histoire en garantissait la vérité psychologique.

Aussi voyons-nous Ludwig étudier les documents historiques, chercher aux bonnes sources des renseignements précis. L'unique cahier de notes consacré à *Louis XVI* débute par une vue d'ensemble, d'après Mignet, des évènements compris entre 1787 et le 20 juin 1792. (1) La page 182 de Mignet lui fournira « des motifs pour la catastrophe de la première pièce » (2). Voulant donner une idée exacte du cercle de Madame Roland, des conceptions romaines qu'il représente et veut faire triompher, Ludwig se propose de le placer dans l'atmosphère de la Rome antique, de lire à cette intention Sénèque, Corneille et Voltaire. « Une scène républicaine solennelle chez Roland. Madame Roland une Portia. Le tout enveloppé d'une atmosphère à la Rome antique, à laquelle seront empruntées les expressions. En cela, quelque chose de théâtral : on fait parade de principes stoïciens dans l'esprit de Sénèque le Tragique; pour cela, étudier aussi *Horace* de Corneille, etc... Le *Brutus* de Voltaire. Le serment de liberté. Au centre, Madame Roland, qui joue la comédie, même à soi-même ». (3) Il veut, en outre, que « tous les partis politiques soient représentés » (4), que chacun d'eux soit bien caractérisé, non seulement par ses idées et ses aspirations, mais encore par la langue. « Par contre, dans les scènes des anarchistes, la réa-

---

(1) A un autre endroit du cahier, Ludwig note, comme ouvrages à consulter :

Soulavie : *Historische und politische Denkwürdigkeiten der Regierung Ludwig XVI.* (Mehr als 1 Band). — *Ludwig der XVI.* u. s. w., v. Dr Heinrich Elsner. Stuggart u. Leipzig, Rieger, 1837. — Clery : *Memoiren.* — *Des Herzogs von Otrante Memoiren.*

(2) *ibid.*, 35.

(3) *ibib.*, 26, verso

(4) *ibid.*, 30, recto.

lité moderne, sans voile. Les scènes des aristocrates ont la couleur féodale du moyen-âge. Les constitutionnels donnent à leur enthousiasme une couleur américaine et cosmopolite ; ils veulent unir le peuple et le trône par les liens de l'affection. Amour. Girondins. Haine ». (1) Il précise, à un autre endroit, les tendances religieuses de chaque parti. « Le roi et Élisabeth sont les seuls chrétiens. Les Girondins [ont le] culte païen du patriotisme et de la vertu. Les absolutistes [sont des] chrétiens cosmopolites. Les constitutionnels : cosmopolites, culte du bonheur des peuples ; religion naturelle. Les anarchistes adorent la Révolution comme une divinité. » (2) Ces différences, ces oppositions violentes apparaîtront aussi dans le langage. « Les absolutistes parlent en vers et avec affectation ; la langue des constitutionnels est poétique ; celle des Girondins sentencieuse et laconique ; les anarchistes parlent le langage de la prose. » (3).

Les causes de la Révolution seront indiquées : « immoralité des hautes classes ; depuis déjà cinquante ans les finances sont en désordre.... la reine entendra plus d'une fois l'histoire du collier » (4). Mais, si la révolte du peuple est justifiée à son principe, ce mouvement légitime n'a pas tardé à être détourné au profit de quelques meneurs qui ont su flatter les passions populaires. « Il en est du peuple comme des princes. Le peuple s'imagine gouverner, alors qu'il est gouverné lui-même par les flatteurs et les mauvais conseillers. Celui qui sait le mieux flatter les passions du peuple est son roi en tout temps, et peut les utiliser à son gré ; c'est aujourd'hui celui-ci, demain celui-là. Ces orateurs jouent aux dés, dans leurs discours, le sort du peuple ; tel gagne aujourd'hui, tel autre demain ; mais ils ne sentent pas que cette dépendance, où disparaît leur propre personnalité, est beaucoup plus avilissante et méprisable que leur servitude antérieure, qui, du moins, laissait libre leur pensée. » (5) De ces orateurs, aucun ne trouve grâce à ses yeux, sauf peut-être La Fayette, en qui il voit « une sorte de Posa » (6). Marat est « l'intrigant du parti, plein de ruse et calculateur » (7) ; Robespierre

---

(1) *ibid.*, 26, verso.
(2) *ibid.*, 28.
(3) *ibid.*, 28, verso.
(4) *ibid.*, 43.
(5) *ibid.*, 25, verso.
(6) *ibid.*, 29.
(7) *ibid.*, 29.

est le chat qui se tient à l'affût et attend les évènements; Danton est l'homme de l'action. Ce dernier personnage est dessiné par Ludwig en traits particulièrement noirs. « Danton : les aristocrates jouent la comédie devant le roi; les Girondins se la jouent à eux-mêmes; nous voulons la jouer devant le peuple»(1). Ludwig ne croit donc pas à sa sincérité. De ses discours il extrait son opinion sur le peuple. Une phrase la résume : « Il faut mépriser le peuple pour en triompher. Les Girondins ont succombé parce qu'ils n'ont pas méprisé le peuple. Seule la force triomphe...» (1) « Celui qui n'a rien à épargner a l'avantage. Louis doit avoir égard à sa conscience, les Girondins à leur vertu, les constitutionnels à la légalité; sinon, ils périssent. Nous, nous n'avons rien à épargner que la modération. Il n'est besoin que d'avoir de l'audace, encore une fois de l'audace, et toujours de l'audace » (2). Quelques lignes consacrées au duc d'Orléans le représentent comme « un pitoyable aventurier (Wagling), qui se fait l'esclave des plus misérables esclaves, afin de devenir leur maître » (3).

Les sympathies du poète vont surtout à Louis XVI, personnage principal de la pièce. Sa bonté, sa grandeur d'âme ont raison du mépris que la reine, « fille des Césars », éprouve pour lui. « La reine, tout d'abord orgueilleuse; au fond de son cœur, elle méprise le roi; après la catastrophe, son orgueil est brisé, elle s'incline devant la grandeur que montre désormais son époux. Jusqu'alors elle était l'héroïne; maintenant il est le héros. Elle lui demande pardon; leurs cœurs se retrouvent. Elisabeth les réconcilie. La reine est maintenant abattue et n'ose s'approcher de lui; le roi se montre héroïque, et son attitude devant la grossièreté de la populace impose le respect » (4). Louis XVI subira le supplice avec courage; il accepte la mort comme une expiation, comme la rançon des fautes de ses aïeux. Le Temple, où il est prisonnier, « fut autrefois la prison des chevaliers que le roi fit brûler injustement; et parce que Louis XIV ne permit pas aux Huguenots de franchir la frontière, son descendant, Louis XVI, ne doit pas fuir » (5). « Je dois ainsi expier les fautes de mes aïeux. Et pourtant, non : nous rendons volontiers

---

(1) *ibid.*, 26.
(2) *ibid.*, 28.
(3) *ibid.*, 46, verso.
(4) *ibid.*, 27, verso
(5) *ibid.*, 41.

ce que nous appelons la fatalité responsable de tout ce qui arrive. C'est moi-même qui suis coupable par mon indécision ! — *Un abbé* : Non ! non ! Les coupables sont ceux qui ont excité le peuple. — *Louis* : Quel que soit le coupable, que Dieu lui pardonne comme je le fais. Hélas ! je ne pleure que sur mon peuple malheureux ! Peut-être Dieu voudra-t-il que je le sauve par ma mort; c'est la prière que je lui adresse » (1).

Telle eût été l'idé fondamentale de la pièce. Il n'en faudrait pas conclure que Ludwig, à cette époque, éprouvait des sentiments royalistes. Sans doute, il trace le portrait de ce prince avec une sympathie visible, et son antipathie à l'égard des démagogues s'exprime en termes particulièrement durs. « Les mauvais bergers » lui inspirent dès cette époque une répulsion à laquelle, dans sa pièce du *Forestier*, il donnera plus tard une expression aussi claire que vigoureuse. Ludwig est d'accord en cela avec Gœthe, qui, dans plusieurs de ses pièces, avait raillé et fustigé le charlatanisme politique. Toutefois, tandis que Gœthe désapprouve le principe même de la Révolution, Ludwig, démocrate convaincu, déplore simplement qu'elle ait été détournée de son but par des malfaiteurs déguisés en amis du peuple. On peut regretter pourtant qu'il ait cru devoir ranger Danton au nombre de ces malfaiteurs et qu'il ait si complètement détourné de son sens réel sa fameuse exclamation sur l'audace nécessaire pour triompher des ennemis.

Tétralogie sur la Révolution Française

Gœthe avait projeté une trilogie sur la Révolution française. Ludwig va plus loin, et, à propos d'un sujet sur *Charlotte Corday*, dont il s'occupe en 1845 (2), trace le plan d'une tétralogie : 1. *Louis XVI* ; — 2. *Le triumvirat* (Marat, Danton, Robespierre) — 3. *Charlotte Corday* ; — 4. *La Gironde*. (3) Il considère la réunion de ces quatres pièces en un cycle comme nécessaire pour donner, de ce mouvement si complexe et si riche d'évènements, un tableau très vaste, suffisamment complet, où chaque détail pourra figurer avec son importance réelle et dans la lumière convenable. A cette seule condition la vérité historique sera sauvegardée, et le poète pourra se montrer équitable envers les

(1) *ibid.*, 46, verso
(2) Cf *O. L.*, 218-219.
Cahier relatif à *Charlotte Corday*, 8, recto.

hommes et les actes accomplis. Mais, de cette tétralogie les pièces sur Louis XVI et Charlotte Corday furent seules esquissées par le poète.

Selon Heydrich, cette dernière aurait même été rédigée en entier : « Drame entièrement rédigé, d'après une note manuscrite » (1). Erich Schmidt, adoptant cette manière de voir, suppose que le manuscrit de la rédaction fut détruit par Ludwig (2). Il ne reste d'autre document qu'un petit cahier cartonné renfermant en outre des notes sur *Le Château dans les Cévennes* et *Fritz l'insensé*. Les neuf pages consacrées à *Charlotte Corday* donnent une brève esquisse des quatre premiers actes.

Charlotte apprend, dans sa province, les crimes horribles de Marat ; elle décide de sauver la France et de changer les destinées du monde. Elle quitte sa maison et son fiancé, « considérant comme un péché d'être heureuse alors que son pays est dans la détresse » (3). Elle tue Marat. Devant le tribunal révolutionnaire, l'accusée se transforme en accusatrice. Elle reproche aux Français les horreurs dont ils se rendent coupables.... Elle a commis un crime pour sauver l'Etat, c'est-à-dire la loi ; elle mérite donc le châtiment suprême.... Ce n'est pas un homme que je détestais en lui, mais un monstre ; ma haine envers lui n'était pas autre chose que mon amour de l'humanité... Discours plein d'enthousiasme, timide au début : une jeune fille en face d'hommes.... On oublie qu'elle est l'accusée. Tous émus » (4). Ce n'est donc point une furie qu'a voulu représenter Ludwig, un être sans rien d'humain : « Elle est une Judith, une Débora, mais reste toujours femme ; son caractère de femme toujours sauvegardé ! Pour cela, montrer la nécessité du meurtre de Marat, nécessité qui doit s'imposer au lecteur ou au spectateur lui-même » (4). Mais en même temps apparaît celle de la mort de Charlotte ; sa mort seule purifiera son meurtre et le justifiera ; « elle ne sera grande que dans et par la mort ; tout ce qui est grand doit traverser la mort... Oh ! laissez-la mourir avant qu'elle n'ait vu sa belle erreur ! Qu'elle croie que la France est libre ! Laissez ce libre esprit quitter la vie qui était pour elle une entrave... Elle mourra ainsi en héroïne. Son crime fut de

(1) *Sk. u. Fr.*, 231.
(2) G. W., III, 19.
(3) Cahier de notes sur *Charlotte Corday*, 1.
(4) *Ibid.*, 6.

croire les hommes meilleurs qu'ils sont » (1) . Par sa mort, elle guérit de son erreur Lux, le partisan le plus ardent de Marat, et lui inspire la résolution de la suivre au tombeau (2). « Le chœur représente l'ironie supérieure. A ses yeux, tous deux, Charlotte et Marat, sont insensés; tous deux tombent, et leurs projets restent inexécutés, parce qu'ils ont tous deux conclu une alliance avec le crime » (3). Le chœur « plaint ensuite le peuple français égaré, fait triompher la loi morale, et console en déclarant qu'aucune action accomplie pour l'humanité n'est perdue, même si le fruit ne doit mûrir que pour les générations futures » (4) .

Stern suppose que les idées révolutionnaires qui, vers 1845, régnaient à Leipzig, et dont Ludwig avait connaissance par ses conversations avec Wetzstein, Kretzschmar et d'autres amis, influèrent sur la production dramatique de Ludwig; il explique ainsi la genèse de *Charlotte Corday* et des deux pièces : *Les Droits du Cœur* et *la Rose du Presbytère,* drames bourgeois auxquels l'époque contemporaine servit d'arrière-plan. Peut-être l'atmosphère ambiante a-t-elle, en effet, favorisé l'éclosion de sujets se rapportant, de près ou de loin, aux questions politiques qui passionnaient alors les esprits. A propos d'*Agnès Bernauer* nous avions découvert chez Ludwig des idées démocratiques dont les pièces ultérieures montrent la persistance. C'est tout ce que nous pouvons constater pour l'instant. La manière dont il a conçu le caractère de Louis XVI prouve que ses convictions politiques ne le rendent ni aveugle ni injuste, qu'il ne songe nullement à exploiter l'histoire au profit d'un parti, et que le théâtre reste pour lui, avant tout, le domaine de l'art, et non pas celui de la polémique. « Absolument poétique » (5) devait être sa pièce sur Louis XVI. Dans son laconisme, cette indication nous est précieuse. Dès 1842 apparaissent ainsi chez le poète, à propos d'un même sujet, les deux tendances fondamentales, ordinairement séparées et rivales, qu'il aura l'originalité de concilier et de réunir dans une même conception : le réalisme et la poésie.

---

(1) *Ibid.*, 4.
(2) *Ibid.*, 5.
(3) *Ibid.*, 5, verso.
(4) *Ibid.*, 6.
(5) *Ludwig der Sechzehnte (Durchaus poetisch*

CHAPITRE VII

LE CHATEAU DANS LES CEVENNES.
HENRI (ou FRITZ) L'INSENSE (ou L'ORGUEILLEUX).
L'AUBERGE AU BORD DU RHIN.
LA COMTESSE DE SALISBURY.
LES SŒURS DE HENNEBERG.

Conclusion sur les œuvres de la première période

Dans le même temps qu'il rédigeait la *Waldburg,* en 1845, Ludwig traçait, dans un même cahier, des esquisses relatives à *Charlotte Corday, Fritz l'insensé* et *le Château dans les Cévennes.* De ces trois pièces, c'est la dernière qui présente, avec la *Waldburg,* les ressemblances les plus nombreuses. Elle emprunte en outre des motifs à la pièce sur Eckart, et en contient en germe certains autres qui seront utilisés dans des pièces ultérieures. Rien ne montre, mieux que les notes jetées par Ludwig sur le papier à propos de cette pièce, l'état de fermentation dans lequel son imagination se trouve à cette époque. Une foule de sujets divers se présentent à la fois à son esprit ; il les poursuit parallèlement et les mène de front, mais sans pouvoir toujours les empêcher de se pénétrer, de s'emprunter des motifs, de se mêler et, parfois, de se confondre. Cette période est pleine de tâtonnements, d'élans soudains et d'arrêts subits, de pistes brusquement découvertes et aussitôt abandonnées, qui se croisent, se coupent, et souvent se recouvrent. Quelques citations (1) montreront combien Ludwig est encore, à maints égards, incertain, et comment les données les plus diverses affluent sous sa plume et s'entassent dans un même sujet.

« Une comtesse huguenote, distinguée, de vieille noblesse ; matrone au caractère énergique, orgueilleuse... Tous ses fils sont morts, sauf un ; mais il est catholique, et elle le renie. Il aime une jeune fille catholique et roturière, qui est elle-même très attachée à la vieille comtesse ; de son côté, celle-ci a pour elle

(1) Inédites, extraites du cahier mentionné ci-dessus (pages 1-11).

beaucoup d'affection. Malgré cela, elle ne consentira jamais à leur union qui, à son avis, est contraire au devoir; et cela d'autant plus que ce fils renié est le dernier de sa race. Elle partage leur douleur, mais *le devoir !* Il faut conserver à la vieille famille son éclat et sa pureté. La pensée du devoir se dresse comme une colonne de fer.... (p. 1-2).

Un bâtard de son mari, dont elle a maltraité la mère, est maintenant son mauvais génie et veut venger sa mère sur elle... (p. 2, recto).

Peut-être le vengeur est-il son propre enfant... (p. 2, verso).

Un fils qui doit immoler sa propre mère. Il la prie de se faire catholique; sinon, son serment l'oblige de la faire périr.... (p. 3, recto).

Un jeune homme vient pour affaires au château d'une comtesse qui a autrefois persécuté sa mère. Il l'apprend, la dénonce comme cachant un proscrit dans son château. Il découvre ensuite que cette comtesse est sa mère. Ils meurent ensemble (p. 3, verso).

Peut-être pendant la Révolution ? (*ibid.*)

Autre sujet. Un bourgeois s'est sacrifié pour rendre des services à une famille noble. Aucun remerciement; la fille noble, qui l'aime, veut partager son infortune (p. 4, recto).

Un gentilhomme brutal a tellement exaspéré un certain P...., que celui-ci se met à la tête des paysans révoltés (motif de l'*Eckart*) et assiège le château. Il croit que son fils a été tué et sa fille déshonorée (Motif de la *Waldburg* et d'*Agnès Bernauer*). Il jure [de tuer le gentilhomme] et fait jurer aussi ses paysans. Le père du gentilhomme, homme droit, a découvert les menées de son fils, l'a chassé, et ramène les deux fils de P. Celui-ci est touché, mais les paysans l'obligent de tenir son serment. Il leur ordonne alors de délivrer le comte, et se tue ensuite pour avoir violé son serment.

Ou bien on découvrirait que P. est précisément le fils du vieux gentilhomme. D'après son serment, P. devrait alors tuer son plus jeune frère ou se tuer lui-même...

P. serait au château en qualité de forestier (p. 4, recto).

Peut-être le jeune homme, surveillant les braconniers en qualité de garde-forestier, tombe-t-il entre leurs mains; il aperçoit au milieu d'eux, avec effroi, son grand'père.... (p. 4, verso).

Un homme âgé s'est fait braconnier parce que le père du gen-

tilhomme l'a fait chasser de ses biens. Cet homme est le seul qui puisse savoir que le garde est le fils du gentilhomme... (p. 5, recto).

Autre sujet : un bourgeois qui croit avoir tué un noble, qui apprend ensuite que sa femme était l'amante du noble, et se livre aux pires extrémités.... (p. 5, recto).

Le vieux ferait jurer vengeance par le jeune contre son propre père.... » (p. 5, recto).

Il est manifeste que ce sujet sur le *Château dans les Cévennes* renferme, à côté de données déjà utilisées ailleurs par le poète, (en particulier la lutte entre nobles et prolétaires ou bourgeois), des indications qui seront plus tard reprises et développées dans les pièces qui aboutiront à celle du *Forestier*. Il est pourtant difficile de voir avec Sieburg, dans le caractère de la comtesse, comme une première esquisse de celui du forestier Ulrich. Les passages cités par le critique à l'appui de son opinion (1) ne semblent guère probants : « Une comtesse huguenote, de vieille noblesse, de caractère énergique, mais orgueilleuse, sèche envers les serviteurs, formaliste et observant l'étiquette vis-à-vis de ses enfants eux-mêmes... un tel caractère pouvait être brisé, mais non se plier... Son orgueil de femme noble est terriblement humilié ; mais sa foi ne vacille pas, et devient au contraire de plus en plus ferme.... ». Tous ces traits ne ressemblent que de loin à ceux qui composeront plus tard la physionomie d'Ulrich ; et si l'on voulait retrouver, dans les œuvres de Ludwig, un personnage semblable à la comtesse, on songerait plutôt au prince dans *Les Droits du Cœur*. Il est, lui aussi, de haute noblesse, sec envers les serviteurs, exige de sa fille l'observation rigoureuse de l'étiquette, et son orgueil de prince subit une profonde humiliation. (2) C'est plutôt par les motifs du garde et des braconniers que le *Forestier* se rattacherait, par un lien d'ailleurs assez ténu, au *Château dans les Cévennes*. Mais cela n'est pas de nature à modifier notre opinion sur cette dernière pièce. Par les détails qu'elle a suggérés au poète, elle est une œuvre intermédiaire entre *Eckart* et la *Waldburg* d'une part, *les Droits du Cœur* et le *Forestier* de l'autre. Elle n'offre

---

(1) Sieburg, *op. cit.*, p. 12.
(2) Cf. *infra*, le chapitre sur *Les Droits du Cœur*.

point d'autre intérêt, et c'est à ce titre surtout que nous devions la mentionner ici. (1)

Henri (ou Fritz) l'insensé

Dans le même cahier qui renferme l'esquisse du *Château dans les Cévennes*, se trouve aussi le plan d'une pièce intitulée : *Henri* (ou *Fritz*) *l'insensé* (ou *l'orgueilleux*), qui fut l'objet, de la part de l'auteur, d'une plus grande sollicitude, à en juger par les nombreux manuscrits qui s'y rapportent (2).

Comme dans la plupart des œuvres de la première période, le ressort principal de l'action est une vengeance. Fritz, l'orgueilleux ou l'insensé, est le type du soldat pour qui l'honneur est tout, et qui châtiera toute atteinte portée à sa réputation. Or, pendant qu'il est au service, sa fiancée est séduite. « De retour au pays, il tire de ce crime une vengeance sanglante, fait ses dernières recommandations à Lotte et à sa pieuse mère, et marche à la mort. » (3)

Un acte parut tout d'abord suffisant à Ludwig pour traiter ce sujet. Mais bientôt des scènes nouvelles, comme celle de la rencontre violente avec le « Kuppler », celle du conseil de guerre devant lequel comparaît Fritz, et où précisément doit siéger comme juge le séducteur de sa fiancée (4), rendirent nécessaire un second acte : selon Erich Schmidt, il y eut, de la nouvelle pièce en deux actes, trois esquisses successives, en 1846, 1849 et 1851 (5). Nous savons d'autre part que l'un des cahiers pré-

(1) Le sujet du *Château dans les Cévennes* est simplement mentionné par Heydrich (*Sk. u. Fr.*, 231). Erich Schmidt (G. W., IV, 19), lui consacre quelques lignes.

(2) Outre le cahier mentionné ci-dessus, il existe, au G. S. A. :

6 cahiers ayant pour titre : *Der stolze (tolle) Heinrich (Fritz)*.
1 cahier ayant pour titre : *Skizze zu « Der tolle Heinrich », Schauspiel in 5 Aufzügen*.
1 cahier renfermant des esquisses sur les sujets suivants : *Hermann, Hofer, Fritze, Alfred, Das Jagdrecht*.

Les manuscrits légués par la fille du poète, en 1902, renfermaient en outre :

1 feuille in-f°, avec un scénario.
1 » id., avec des fragments rédigés.
1 » in-4°, avec une caractéristique d'ensemble des personnages indiquant en outre la marche de l'action.

(3) G. W., IV, p. 22. Voir en outre le manuscrit des *St. St.*, V. Heft, p. 192, 201.

(4) Comme dans *La Cruche Cassée* de Kleist.

(5) G. W., IV, 22.

voyait cinq actes. Dans un autre, l'auteur songe à fondre ce sujet avec celui de la *Fille du Pasteur,* auquel il travaille au même moment, et à utiliser aussi le motif de l'infanticide.

Mais c'est surtout avec le sujet de l'*Auberge sur le Rhin* que, de bonne heure, se confondit celui de Fritz ; les trois esquisses d'une pièce en deux actes sur *Fritz* ne doivent sans doute être considérées que comme des études préliminaires de l'*Auberge.* Cette dernière tragédie, en cinq actes (1), prévoyait en effet, elle aussi : un déserteur, une fiancée infidèle, une vengeance sanglante Mais en outre elle devait être, selon Heydrich (*Sk. u. Fr.*, 233-234), une « pièce militaire populaire de l'époque des guerres de l'indépendance allemande. L'amour et l'honneur militaire y faisaient naître le conflit dramatique ». Des scènes d'auberge assez nombreuses, qui expliquent le titre de la pièce, des chants populaires, des tableaux guerriers, devaient fournir une image animée et fidèle des passions déchaînées par la guerre, de l'égoïsme et de l'esprit de sacrifice également démesurés auxquels elle avait donné naissance.

« Beaucoup de manuscrits relatifs à cette pièce furent, raconte Heydrich (*ibid.,* p. 233-234), certainement détruits par l'auteur. Il parlait souvent et volontiers de ce drame. Ce qu'il en reste, en des fragments et cahiers d'esquisses très incomplets, rappelle la manière de Lenz et de Klinger. »

La Comtesse de Salisbury

Heydrich se contente de mentionner (*Sk. u. Fr.*, 231), le sujet d'une pièce intitulée « *La Comtesse de Salisbury* », dont Ludwig s'occupe vers la même époque, mais qui figurait déjà dans un *Diarium* de 1840 ; il déclare n'avoir trouvé sur cette pièce, dans les manuscrits, « que des remarques rapides, qui ne méritent pas d'être reproduites ». Erich Schmidt y voit « l'esquisse hâtive et peu claire d'une pièce romantique agrémentée de comique et de confusions de personnes, dont l'action se passe en Angleterre, au moyen-âge. Une demoiselle mignarde et orgueil-

(1) Il en existerait, d'après E. Schmidt, quatre cahiers (G. W., IV p. 22) ; nous n'avons pu en découvrir qu'un seul au G.S.A. A moins qu'il ne comprenne, dans ce total, les manuscrits relatifs à *Fritz.* Mais dans ce cas, le nombre indiqué serait trop faible. Il est question de l'*Auberge* dans les *Sh.-St.*, à divers endroits (ms. I, 234-35 ; ms. V, 31, 192-198 et *passim*).

leuse, après toutes sortes d'embûches et de malheurs, trouve enfin le véritable amour et se marie, ainsi que sa compagne « la joyeuse » (1). Le romantisme de ce sujet n'apparaît guère dans cette brève indication : il ne ressort pas davantage d'une lecture attentive des manuscrits. (2)

Le comte de Salisbury a une fille, qui, devant hériter de tous ses biens, ne manque pas d'adorateurs. Ayant toujours vécu au milieu des flatteurs, habituée à voir ses caprices toujours satisfaits par un père qui la gâte, elle ne connaît rien de la vie, de ses luttes et de ses périls. Le comte Stanley convoite les biens de Salisbury, et voudrait bien s'en rendre maître sans demander pour son fils la main de la jeune comtesse. Il fait croire à Salisbury qu'il est sous le coup d'un arrêt de bannissement, l'engage à fuir, lui promet de le faire bientôt rappeler, et de veiller, en attendant, sur sa fille et ses biens. Salisbury s'enfuit ; mais ses biens n'en sont pas moins confisqués, et il est lui-même brûlé en effigie. Sa fille doit quitter la maison paternelle et tous ses biens. Pour la première fois, elle connaît l'humilité et voit toute la vanité des honneurs dont on l'entourait. « Le caractère de la comtesse est ainsi exactement conçu. On la voit tout d'abord avec son père, tous deux beaucoup trop tendres l'un pour l'autre ; dès la fin du premier acte, elle se ressaisit, trouve un point d'appui en elle-même ; mais cette fermeté dégénère en bravade, ce qui est encore un signe de trop grande sensibilité, etc...» (3) Au deuxième acte apparaît une nouvelle jeune fille, appelée par l'auteur « la joyeuse » (die Lustige), qui passe pour morte, et que l'on présente au jeune Northumberland comme étant la comtesse de Salisbury elle-même. Il demande sa main, qu'on lui refuse ; le jeune Stanley subit le même sort. Au dernier acte, Salisbury, que l'on avait aussi fait passer pour mort, revient. On lui fait croire que sa fille n'est plus. Après de nombreuses complications, la comtesse est enfin reconnue. On rend à Salisbury tous ses biens ; la joyeuse épousera celui qu'elle aime, un certain Hanns, qui est nommé intendant des propriétés de Salisbury.

(1) G. W., IV, 18.

(2) L'unique cahier du G. S. A. spécialement consacré à cette pièce ne renferme que 3 pages et demie de notes sur le sujet ; en revanche, les *Shakespeare-Studien* des années 1860-65 contiennent plusieurs passages concernant la *Comtesse de Salisbury* (ms. V, p. 27-29, 201 et *passim*).

(3) Cahier, p. 1-2. Inédit.

Si un tel sujet a pu longtemps préoccuper Ludwig; s'il y est revenu à maintes reprises, et jusque dans les *Shakespeare-Studien* des années 1860 à 1865, il avait sans doute, à ses yeux, un autre intérêt que celui d'être très compliqué et très invraisemblable. C'est le caractère de la comtesse qui, de toute évidence, l'intéressait. Il se proposait de montrer que la vie réelle est la meilleure éducatrice, qu'un tempérament ne se révèle et s'affirme qu'au contact du monde extérieur, qu'un caractère ne s'affermit, que les défauts ne s'atténuent, que les qualités n'atteignent leur complet développement que grâce aux leçons de l'expérience. Tout idéalisme est faux qui ne tient pas compte de la réalité, de ses lois, de ses nécessités : l'idéalisme du sentiment, dans l'âme de la comtesse, sera guéri par les épreuves que le monde extérieur lui imposera ; ainsi seront guéris, plus tard, l'idéalisme du sentiment chez le *Roi Alfred*, chez Eugénie et chez la fille de *Jud Süss*, l'idéalisme moral chez *Geneviève*. Ce motif tragique est une forme particulière de celui que constitue, dans toute l'œuvre de Ludwig, le contraste entre l'apparence et la réalité, et il est intéressant de le voir apparaître dans une pièce qui, à un premier examen, semble n'avoir aucune valeur psychologique et ne devoir exciter qu'un faible intérêt.

Les Sœurs de Henneberg

C'est encore au moyen-âge que Ludwig emprunte l'idée d'une pièce basée, comme la précédente, sur l'opposition entre l'idéal et la réalité. « La légende des deux sœurs Anna et Sophie, comtesses de Henneberg (*Wanderung in Franken* de GUSTAV VON HEERINGEN), renferme un sujet de drame tel qu'on n'en saurait inventer de plus beau, le sujet le plus convenable pour un drame psychologique, et, en même temps, pour un drame de notre époque, c'est-à-dire un sujet qui semble créé tout exprès pour la forme dramatique actuelle. » (1)

C'est donc un drame psychologique que veut composer Ludwig : « Tout devrait consister dans l'étude du caractère des deux sœurs. Anna, destinée à vivre dans le monde, paraîtrait née, au contraire, pour mener au couvent une vie calme et reti-

(1) Cahier broché intitulé : *Notizen zu einem Schauspiele*, p. 1 (Inédit). Ce cahier du G. S. A. renferme 5 pages écrites sur ce sujet, que E. Schmidt (G. W., IV, 32-33) signale en quelques lignes.

rée; Sophie, qui est destinée au couvent, semblerait née pour vivre dans le monde; au dénouement, chacune d'elles serait ramenée dans sa sphère naturelle. Anna n'aurait aucune disposition pour la grande passion; une certaine froideur, un penchant pour la tranquillité; Sophie serait un tempérament très passionné, aurait de brillantes dispositions naturelles. L'affection d'Anna pour sa sœur serait sa plus grande passion; Sophie sensuelle, ardente, assez pour lui faire négliger toute considération de piété. Toutes deux belles, chacune en son genre. » (1)

Entre les deux sœurs, le comte de Hohenzollern hésite longtemps; il se tourne d'abord vers Anna, à la grande douleur de Sophie, qui l'aime; Anna découvre l'amour de Sophie pour le comte, refuse de s'unir à lui et part pour le couvent. Le comte s'éprend alors de Sophie, et l'épouse.

Toute l'action se passe entre ces trois personnages. L'auteur cherche une structure dramatique qui lui permette de montrer leurs caractères sur toutes les faces. « Quels contrastes ! La légende est entièrement idéale; c'est au poète de cacher le caractère idéal du sujet en le traitant d'une manière réaliste, de sorte que rien ne semble creux et sentimental, mais que tout soit vrai, senti, naïf. On peut apprendre ce qu'il faut éviter en étudiant *Tasso*, où tous les personnages parlent comme dans un livre, et semblent s'exprimer en vers d'une manière consciente et voulue. » (2) Il semble que ses efforts pour traiter le sujet sous forme de tragédie n'aient pas abouti, car il songe à l'exposer sous celle de nouvelle dramatique. « Peut-être pourrait-on exposer le sujet comme nouvelle *dramatique*, genre où l'auteur n'apparaît que dans le récit le plus simple possible des évènements extérieurs, dans la description du costume et des accessoires, dans la peinture des caractères par les actions: quelque chose comme un drame raconté, naïf et objectif. S'il y a des réflexions de l'auteur, elles seront très générales, c'est-à-dire ne révèleront rien des évènements intérieurs. » (3)

Cette pièce et la précédente figurent parmi les « *Schauspiele* » indiqués en 1863 (4) par la femme de Ludwig à Joseph Lewins-

(1) *ibid.*, 1-2. Inédit.
(2) *ibid.*, 2. Inedit.
(3) *ibid.*, 4. Inédit.
(4) G. W., VI, 322.

ky comme étant les plus avancés à cette date. Les renseignements fournis par Madame Ludwig ne peuvent être contrôlés. Un manuscrit des *Etudes sur Shakespeare* (Bd IV, H. 5, année 1857) consacre, à la page 198, quelques lignes à ce sujet. Plus loin (p. 201), cette pièce est inscrite par Ludwig dans la liste de celles auxquelles il veut maintenant se consacrer exclusivement. Nous n'en avons point trouvé d'autre mention ultérieurement.

Mais il est probable que les renseignements fournis par Madame Ludwig ne reposent pas sur des souvenirs très précis. Ne fait-elle pas, en effet, de *Fritz* et de *l'Auberge sur le Rhin,* non seulement deux pièces distinctes, mais encore deux pièces de nature différente, rangeant la première parmi les simples « Schauspiele », tandis que la seconde était appelée tragédie ? Or, il est bien certain que *Fritz* a toujours été conçu en vue d'un dénouement tragique. Il est donc vraisemblable qu'elle a commis une autre confusion en indiquant, parmi les pièces les plus avancées de son mari, la *Comtesse de Salisbury* et *les Sœurs de Henneberg.* Ou bien il faudrait admettre que presque tous les manuscrits concernant ces deux œuvres furent détruits par Ludwig lors du grand autodafé d'octobre 1864 (1), ce qui, d'ailleurs, n'a rien d'impossible. En tous cas, nous n'avons pas d'autres renseignements à ce sujet. Il nous suffira d'indiquer qu'avec ces pièces les années d'apprentissage de Ludwig semblent terminées. Toutes les œuvres de cette première période ont des caractères communs, dûs souvent aux influences subies par l'auteur, celle de l'école romantique et surtout celle des auteurs du Sturm und Drang. Le motif de la vengeance est le plus fréquent. L'action montre surtout les préparatifs de la vengeance ; l'intrigue combinée en vue d'amener le châtiment est presque toujours compliquée et occupe trop souvent une place prépondérante, qui ne permet pas aux caractères de se développer. La psychologie des divers personnages est trop simplifiée ; chacun d'eux représente une passion, et, souvent, à son degré de paroxysme, c'est-à-dire au terme suprême de son évolution, à un moment où elle ne peut plus se modifier, et où elle ne peut s'exprimer qu'en un langage violent ou déclamatoire. Le somnambulisme, les méprises, les malentendus, les substitutions d'enfants, les

(1) Cf. *O. L.*, 382.

narcotiques; des jeunes filles séduites et abandonnées, des enfants naturels, ou passant pour tels, révoltés contre leurs parents, des luttes de classes, des revendications sociales, tels sont les principaux éléments dont se composent les premières œuvres de Ludwig, qui rappellent celles des auteurs du Sturm und Drang et, en partie seulement, du drame fataliste. Cela ne signifie pas, d'ailleurs, que Ludwig soit en retard de plusieurs générations sur son époque; les néo-romantiques, les néo-classiques, les néo-réalistes pourraient dès lors être appelés aussi des attardés dans la littérature. Cela veut dire simplement que, pour des raisons intérieures et individuelles, par affinité de tempérament poétique et de conception dramatique, Ludwig se rattache au grand courant issu de Shakespeare, et qui a créé successivement au théâtre les œuvres du Sturm und Drang et des romantiques, et, dans une certaine mesure, celles du drame fataliste. D'instinct, Ludwig se range, dès le début, sous la bannière de Shakespeare; mais c'est tout d'abord par l'intermédiaire de ceux qui introduisirent en Allemagne le poète anglais et qui s'en inspirèrent. Mais il ne voit pas encore clairement que le drame shakespearien est, avant tout, psychologique, et fait tout découler du caractère, beaucoup plus que des circonstances. C'est pourquoi, dans ses premières œuvres, il accorde plus d'importance aux évènements qu'aux caractères, et réserve à l'intrigue le meilleur de ses efforts. Ludwig deviendra un poète vraiment original dans la mesure où il comprendra mieux le drame de Shakespeare, déformé par ses maladroits imitateurs allemands. Lorsqu'il en aura pénétré la nature essentiellement psychologique; lorsqu'il aura bien conscience que le caractère doit dominer l'action, en être l'âme et le ressort, au lieu de se laisser déterminer par elle, il rompra peu à peu avec ses erreurs de jeunesse, et, par suite, avec les modèles qui l'avaient entraîné dans cette fausse voie. Les pièces qu'il nous reste à étudier jusqu'au *Forestier* nous apparaîtront comme autant d'étapes successivement franchies par l'auteur dans sa recherche du drame moderne à la fois psychologique et réaliste; en chacune d'elles, nous pourrons constater les progrès accomplis dans le sens de la vérité humaine des personnages.

CHAPITRE VIII

FREDERIC II DE PRUSSE (1843-1844) (1)

Par la date de sa composition, cette pièce appartiendrait encore à la première période de l'activité dramatique de Ludwig ; par sa conception, et surtout par les qualités qu'elle révèle, elle appartient déjà à la seconde, et peut être considérée comme une œuvre de transition pleine de promesses. Dans *Hanns Frei*, Ludwig nous était déjà apparu comme un peintre remarquable de figures populaires, évoquant des époques et des civilisations disparues, un humoriste plein de fraîcheur, un psychologue avisé. Toutes ces qualités se retrouvent dans la tragédie historique « de grand style » sur Frédéric II.

Conçue entre 1843 et 1844, cette pièce était entièrement rédigée dès 1844 (2). En automne de la même année l'auteur se rendit à Leipzig, pour la troisième et dernière fois, dans l'espoir de la faire représenter au théâtre de cette ville. Au nouvel an suivant, il écrit à sa fiancée qu'il vient, en huit jours, de « terminer *Fritz* ». Il le lui confirme quelques jours plus tard : « En ce qui concerne mon « vieux Fritz », que j'ai envoyé, depuis longtemps déjà, à la direction du théâtre d'ici, on ne m'a encore communiqué aucune décision » (3). Ce voyage, ces lettres ne permettent pas de douter que la pièce ait été entièrement rédigée. Mais le manuscrit, envoyé au théâtre de Leipzig par l'auteur, n'a jamais pu être retrouvé. Toutes les recherches effectuées, à la demande de Stern, à Leipzig et à Prague, ont été infructueuses. Lorsque Stern indique (4) qu'il ne reste d'autres traces de cette œuvre que le prologue *Die Torgauer Heide*, heureusement imprimé par Laube dans le *Journal pour le monde élégant* (nos 43 et 44 de 1844), et d'autres renseignements

(1) Cf. Heydrich, *Sk. u. Fr.*, 232-33 ; Erich Schmidt, G. W., IV, 19-22. Le prologue : *Die Torgauer Heide*, a été imprimé dans les G. W., IV, 57-76.

(2) *O. L.*, 211-13.

(3) *O. L.*, 212. Lettre du 28 Janvier 1845.

(4) *ibid.*, 213.

que ceux contenus dans une lettre de l'auteur à Karl Schaller du 7 août 1844, il oublie que le Gœthe-Schiller-Archiv de Weimar possède deux cahiers dont l'un renferme des notes, plans et esquisses sur *Frédéric II,* tandis que dans le second figurent quelques fragments rédigés de l'acte I et deux scènes de l'acte II (en tout 648 vers). Ces deux manuscrits ne suffiraient pas, il est vrai, à nous donner de l'ensemble de la pièce une idée suffisamment nette et complète. Mais la lettre à Schaller permet de combler leurs lacunes et de découvrir, en même temps que l'idée et la conception générale de l'œuvre, les éléments essentiels de l'action.

Longtemps, Ludwig a eu la hantise de Wallenstein. Il reprocha toujours amèrement à Schiller de n'avoir tracé de cette figure imposante qu'un portrait sans vigueur et peu ressemblant, indigne d'elle; il songea même à refaire la pièce de son devancier. Actuellement, il se contente de lui opposer son *Frédéric II.* Cette intention est visible jusque dans la disposition extérieure de la pièce, qui débute, elle aussi, par un prologue décrivant la vie des camps. Les fragments rédigés concernent la jeunesse de Frédéric, particulièrement les évènements du printemps de 1730, et ont un caractère surtout politique. Erich Schmidt (1) les compare, pour leur forme extérieure, à *Zopf und Schwert* de Gutzkow (2), leur reproche trop de jeunesse et de déclamation. Le dernier acte se passait dans la prison de Küstrin.

Cette première conception ne tarda pas d'ailleurs à être abandonnée par l'auteur. Le manuscrit qu'il envoya au théâtre de Leipzig donnait du héros une physionomie plus complète et plus vivante, si nous en croyons la lettre du 7 août à Karl Schaller : « J'ai l'intention de concevoir Fritz dans toute l'étendue et la profondeur de son caractère, avec toutes ses faiblesses et ses bizarreries, qui laissent apparaître un esprit vraiment grand et vraiment royal. Je me propose aussi d'exposer, sous forme dramatique, ses années de jeunesse, non comme tragédie de famille, mais dans le grand style historique. Fritz s'attribue la la perte de Schweidnitz, sans aucune raison, et goûte un plaisir étrange à se torturer lui-même; il accorde sa confiance au baron silésien Warkotsch, qui le trahira ». La situation politique sem-

(1) G. W., IV, 20.
(2) Composé en 1843.

ble désespérée. « Mais c'est en lui-même qu'il a son ennemi le plus dangereux, à savoir le doute, le désir d'un suicide stoïque à la Caton, Codrus, Annibal, Mithridate, avec l'idée duquel il s'est familiarisé depuis de longues années, et qu'il a orné des plus belles couleurs esthétiques et des motifs spécieux d'une fausse philosophie ». Après la trahison de l'évêque Schaffgotsch, il exprime, dans un monologue, la volonté de s'empoisonner ; mais la perte de Kolberg, qui est une véritable catastrophe, réveille son énergie ; il combat la morne résignation qui s'est emparée de l'armée, en des discours pleins de vigueur, entraîne les soldats, est favorisé par la succession au trône de Russie ; mais sa confiance aveugle en Warkotsch lui fait courir un nouveau danger. La découverte de la trahison de ce dernier relève son courage.

Les intrigues de Warkotsch se confondent avec un épisode d'amour qui se déroule entre sa fille et un officier, et qui rappelle de manière frappante l'épisode de Max et de Thékla dans les *Piccolomini*. « Anna est, au début, une enfant aimable, heureuse de vivre ; elle n'est pas, comme les femmes de Schiller, une raisonneuse qui, au milieu d'une scène d'amour ou sous le coup de la douleur, conserve assez de sang-froid pour exprimer des considérations générales sur elle-même et sur sa destinée. » Elle aide son père à fuir, et se sépare de Lestwitz, afin d'écarter de ce dernier tout soupçon. A Reichenbach, Lestwitz sauve la vie au roi. « Lestwitz meurt des blessures reçues en sauvant la vie à Fritz. Ici, le roi se montre homme et dit : « Lestwitz, tu as partagé mes peines et mes périls, et maintenant que tout va bien, tu veux me quitter ? D'autres abandonnent leurs amis dans le malheur ; toi, dans le bonheur ! » — Et, afin que le mourant puisse encore les entendre, il fait tirer les salves de la victoire. Il enlève son chapeau — tous les assistants l'imitent — et serre la main au mourant. En même temps, les chœurs entonnent un *Te Deum*. Tout se termine ainsi par un tableau historique brillant et grandiose, capable d'émouvoir les femmes. Ce que je réussis le mieux à tracer, à savoir ses traits de caractère et sa psychologie, cette esquisse générale n'en donne naturellement aucune idée.

N.-B. Le *Fritz* doit devenir une peinture plastique de caractère. L'ensemble du caractère historique sera tracé comme aucun historien ne pourrait le faire. Je pense avoir conçu le sujet

dans le style historique le plus élevé, et avoir évité tout ce qui est mesquin. Ce qui peut le rendre acceptable au public actuel, c'est qu'il fournit une pièce à spectacle, avec feux de bivouac, musique, fumée de la poudre; en outre, le bon vieux Ziethen, l'ardent vieillard Hülsen, etc...

N.-B. Si j'étais bien portant, cette pièce rivaliserait avec *Wallenstein;* mon sujet a un avantage sur ce dernier, qui se rattache à un seul personnage, et finit avec lui, sans qu'il en résulte rien de grand ou d'important; dans ma pièce, il s'agit de toute la nation prussienne, de sa vie ou de sa ruine; au dénouement, c'est elle qui triomphe. Cela est indiqué déjà dans les paroles que prononce un sous-officier après la bataille de Torgau, dans une scène à moitié humoristique, à moitié héroïque et tragique. Dans *Wallenstein,* on ignore ce que devient l'empereur, et quel est le sort des protestants, et l'auteur ne nous intéresse à aucune grande question historique ». (1)

Le principal reproche que, plus tard, nous verrons Ludwig adresser au *Wallenstein* de Schiller, c'est, précisément, de n'avoir pas été conçu par le poète comme un « tout » à la fois psychologique et historique. Schiller n'a pas expliqué la trahison de son héros par l'ensemble de son caractère, de sa vie antérieure, des circonstances: évènements historiques, politiques et militaires, mœurs, usages, etc... En isolant ainsi sa trahison de ce qui tout à la fois l'encadre et l'explique, il a créé une physionomie artificielle, sans réalité vivante, au lieu de peindre en même temps une grande fresque historique et un portrait d'ensemble d'un personnage admirablement caractéristique d'une époque et d'un pays. C'est une fresque et un portrait de ce genre que Ludwig a voulu tracer dans son *Frédéric II*, pour donner au peuple allemand la pièce historique de grand style que Schiller n'a pas su composer. Il donne à son drame la structure et l'ampleur de *Wallenstein:* trois parties et un prologue, et dans cette action, que remplissent les passions politiques et les évènements militaires, il insère un épisode d'amour qui est le pendant de celui de Max et Thékla.

La prédilection si marquée de Ludwig pour les traîtres et leurs intrigues se retrouve dans *Frédéric II*. Il semble que le poète considère comme impossible de mettre en marche une action dramatique s'il n'en confie le soin à un personnage particulier dont les menées, en faisant naître le conflit, fournissent

(1) G. W., IV, 20-21; *Sk. u. Fr.*, 232 33.

aux autres l'occasion de nous montrer leur âme et de nous exposer leurs sentiments. C'est Warkotsch qui est ici chargé de ce rôle. Cependant l'intrigue n'a point son but en elle-même, n usurpe plus la première place, et l'essentiel reste, pour le poète, l'âme de Frédéric. Elle l'intéresse d'autant plus qu'il découvre en lui, plus particulièrement chez le kronprinz, des sentiments très semblables aux siens propres. Ce stoïcisme antique, ces velléités de suicide à la Caton, nous rappellent que Ludwig, lors de son premier séjour à Leipzig, malade, seul, et comme abandonné, envisageait lui aussi la mort comme une délivrance. Pour retracer l'image du grand roi, il choisit, dans toute son histoire, la période la plus critique, entre la bataille de Torgau (1760) et la reprise de Schweidnitz (été 1762). C'est alors que Frédéric lui apparaît comme un héros véritable, dont la grandeur d'âme, le courage et le génie s'affirment à mesure que le péril devient plus menaçant, qui luttera jusqu'à la victoire définitive ou jusqu'à la mort, pour rendre son pays fort et respecté :

> Pour moi, menacé du naufrage,
> Je saurai, en dépit de l'orage,
> Souffrir, vaincre ou mourir en roi.

C'est l'homme qui a écrit ces vers que Ludwig aime et admire; c'est lui qu'il a voulu faire revivre tout entier, avec ses manies, ses bizarreries et ses conceptions grandioses, mais surtout avec son courage indomptable et sa résistance héroïque contre les coups du sort. C'est ce « Fritz » qui était le plus cher à son cœur, parce qu'il trouvait en lui un modèle à imiter, l'exemple le plus admirable de virile grandeur d'âme en face d'un destin hostile. Comme Fritz, Ludwig n'a connu jusqu'ici que déceptions et déboires. La destinée ne lui a pas souri; ses premiers essais n'avaient trouvé qu'indifférence ou hostilité, l'histoire de sa vie littéraire n'était jusqu'ici que celle de ses erreurs et de ses insuccès. Aucun encouragement ne lui venait du dehors; il marchait encore un peu à l'aventure, et à l'inquiétude que lui inspirait son avenir poétique s'ajoutait le souci de la vie matérielle et du pain quotidien qu'il était encore incapable de s'assurer. Pourtant il oppose, lui aussi, au sort rigoureux un front calme, une volonté irréductible, une persévérance dans l'effort et dans l'espoir qui n'est pas sans grandeur. Cette parenté avec le grand roi est pour lui à la fois un orgueil et un

soutien. Aux heures de découragement, il va puiser auprès de lui des forces nouvelles pour vaincre la mauvaise fortune. Faisant allusion au sort lamentable réservé par les éditeurs et les directeurs de théâtre à ses premières pièces, il écrit à Karl Schaller : « Je suis déjà contraint, comme Saturne, de dévorer mes propres enfants. Mais cela ne me fera pas écarter du chemin que je considère comme le vrai. Je vais puiser du courage auprès de l'héroïque vieux Fritz, que j'ai actuellement sous ma plume ». (1)

Cette pièce aurait donc été intéressante à plus d'un titre, et on doit déplorer l'accident qui en fit disparaître le manuscrit. Le prologue fut heureusement sauvé par Laube de la destruction; depuis lors, sous le titre : *Die Torgauer Heide*, il a conquis la scène de Berlin, et nous fait regretter d'autant plus vivement la perte du reste de la pièce.

A. Bartels découvre une analogie entre ce prologue et les scènes populaires et militaires du *Napoléon* de Grabbe. Il reconnaît d'ailleurs l'évidente supériorité de Ludwig, mais ajoute que son œuvre est loin d'égaler le *Camp de Wallenstein*. Ce dernier rapprochement semble plus justifié, puisque Ludwig a bien eu l'intention de rivaliser avec Schiller; mais l'opinion même du critique est plus discutable.

On pourrait objecter tout d'abord que le prologue de *Frédéric II* ne pourrait être équitablement apprécié que par rapport à la pièce complète, qui, malheureusement, a disparu. Il a cependant, comme le *Camp de Wallenstein*, une valeur et une signification en soi, indépendante de l'ensemble, et on peut comparer les deux œuvres en faisant abstraction du reste du drame pour l'un comme pour l'autre.

L'action de la *Lande de Torgau* se passe dans la nuit du 3 au 4 novembre 1761, après la bataille de Torgau. La bataille est terminée, mais le résultat en est encore incertain; en attendant, les soldats allument leurs feux, se couchent et se reposent en se racontant les incidents divers du combat, en citant les traits de bravoure des généraux, Ziethen, Lestwitz, Hülsen, qui, ayant eu deux chevaux tués sous lui, est allé à l'attaque d'une batterie à cheval sur un canon, les cheveux blancs flottant au vent; ils célèbrent la témérité de Fritz, parlent de l'étui qu'il

(1) Lettre à Schaller du 7 août 1844 (*O. L.*, 212).

porte et qui le rend invulnérable. Le roi paraît lui-même un moment sur la scène, s'entretient avec ses soldats, puis s'éloigne de nouveau, après avoir reçu de Ziethen la nouvelle que la bataille est gagnée. Tout cela très rapide, vif et alerte.

Le *Camp de Wallenstein* était à la fois le tableau d'une époque particulièrement troublée, et l'évocation d'une figure historique considérable comme celle de Wallenstein. Celui-ci, d'ailleurs, n'apparaît pas dans le Prologue, et nous ne le connaissons que par l'impression produite par sa personnalité sur ses soldats. Ce tableau de toute une époque très agitée, destiné à nous instruire en outre sur le héros de la pièce, ses intentions, et sur les évènements qui inaugurent l'action, devait, naturellement, prendre des proportions assez grandes, nécessiter la présence de beaucoup de personnages divers, aboutir à des longueurs. A partir de l'entrée en scène du capucin, l'intérêt languit, l'action s'immobilise. Aucun des personnages ne nous intéresse individuellement, sauf peut-être le paysan que la misère des temps contraint d'employer des dés pipés, et la cantinière qui a, sur ses livres de comptes, la moitié de l'armée. Ludwig a été moins ambitieux. Il n'a pas, comme son prédécesseur, voulu évoquer toute une époque, mais seulement faire revivre la physionomie d'un grand roi et d'un grand chef militaire, du fondateur de la Prusse. Il a voulu nous rendre sensibles l'impression profonde produite sur son peuple et ses soldats par son génie guerrier, sa bravoure, sa vivacité familière, sa grandeur d'âme dans l'infortune. Comme Schiller, il a, pour cela, fait parler les soldats. Mais tandis que ceux de Schiller sont des types et ne nous intéressent qu'à ce titre, ceux de Ludwig sont en même temps des individus, dont chacun a une physionomie particulière, qui rend intéressante sa personnalité même. Le « Feldwebel », qui est le pendant du « Wachtmeister » de *Wallenstein* et chargé, comme lui, de retracer à grandes lignes les évènements historiques, d'indiquer la politique de Frédéric et le caractère national des guerres qu'il livre, est plus vivant et plus individualisé. Sa querelle avec la cantinière est fort divertissante; dans la succession des scènes, elle est à la fois un intermède reposant et un trait de mœurs caractéristique. Cette cantinière elle-même est plus haute en couleurs et de langage plus expressif que celle de Schiller; elle a, pour la quatrième batterie, un amour de mère, se rebiffe et égratigne chaque fois que l'on touche à son enfant. Repkow,

père de cinq garçons, est venu, malgré son grand âge, se mettre au service de Fritz parce que ses deux fils aînés ont déserté ; avec lui sont enrôlés sous la même bannière deux autres fils, Franz et Guillaume. Le cinquième y serait venu aussi, mais il n'est pas encore en état de porter le mousquet. Repkow appartient au régiment de Bernburg qui, à Dresde, dut reculer devant le nombre, mais que Frédéric a puni en privant les soldats de leurs sabres et les officiers de leurs galons. Aujourd'hui, le même régiment s'est admirablement battu, mais le vieux Repkow a été gravement blessé ; il vient délirer et mourir sur la scène, succombant au déshonneur que Fritz a infligé à son régiment au moins autant qu'à ses blessures. Il meurt avant d'avoir pu entendre Fritz rendre aux soldats de Bernburg leurs épées et leurs galons aux officiers, avant de l'avoir vu soulever son chapeau en s'écriant : « Mes enfants, honneur au régiment de Bernburg ! » (1) Et la dernière scène, où ses deux fils arrivent, le plus jeune mortellement blessé lui-même, est d'un effet dramatique puissant :

Franz : Dis au père que Fritz a ôté son chapeau devant notre régiment et qu'il a dit : « Mes enfants, honneur au régiment de Bernburg ! » Et dis-lui, entends-tu, dis-lui que son Franz s'est vaillamment comporté, que son Franz a dégagé et délivré Hülsen tombé à bas de son canon, — m'entends-tu ?, et que Fritz a ôté son chapeau.....

Guillaume : Comme il sera content ! Franz, je me sens mourir !

Franz : Et que Fritz est victorieux, entends-tu ? N'oublie pas !

Guillaume : Que Dieu le garde, Fritz ! (*il meurt*). (2).

Cette scène si pleine de vie et de mouvement nous renseigne sur la popularité de Fritz plus éloquemment, et d'une manière plus conforme aux lois du drame, que les réflexions des cuirassiers de Pappenheim ou du Wachtmeister n'expliquent le prestige de Wallenstein. Mais Ludwig, avec un sûr instinct des nécessités scéniques, fait en outre apparaître Fritz lui-même au milieu de ses soldats, le fait parler et agir sous nos yeux. Le dialogue entre le roi et ses soldats est du meilleur ton populaire.

(1) G. W., IV, 75 (sc. 8).
(2) *ibid.*, 76 (sc. 9).

Soldats : Bonjour, père Fritz !

Fritz : Bonjour, mes enfants. Y a-t-il encore de la place à côté de vous ?

Un Grenadier : Es-tu blessé, père Fritz ?

Fritz : Egratigné, camarade. Un Prussien n'appelle pas cela une blessure (1).

A Ziethen, qui vient le trouver après avoir gagné la bataille) : Ziethen ? Quelle nouvelle apportez-vous ?

Ziethen : La victoire de Torgau, Fritz !

Fritz : (lui tend la main) : Merci !

Lestwitz : Le bataillon de Bernburg a reconquis son honneur !

Franz : Fritz ! rends-nous nos épées. Nous avons effacé la honte de Dresde.

Fritz : Vous les aurez (Il soulève son chapeau) : Mes enfants, honneur au régiment de Bernburg ! — Adieu !

Tous : Adieu, père Fritz ! (2).

Ce n'est qu'une courte apparition; quelques mots à peine sont échangés. Fritz ne fait que traverser la scène, s'arrête un instant pour écrire, assis sur un tambour, devant le feu, l'ordre de marche du lendemain. Mais combien cette vision rapide est plus éloquente que tous les discours des soldats de Wallenstein !

Comme on peut en juger par les quelques passages cités, la langue s'efforce d'exprimer la réalité la plus simple, sans ornement comme sans anachronisme. Son réalisme ne dégénère jamais en grossièreté, même au plus fort de la querelle entre le Feldwebel et la cantinière.

Feldwebel : L'histoire de la balle s'est passée à Hochkirch, où la quatrième batterie s'en alla à tous les diables. On n'en a jamais revu ni un canon, ni un homme !

Cantinière : Feldwebel, je respecte ce que vous dites; mais ce que vous racontez là de la quatrième batterie, c'est un mensonge.

Feldw. : A savoir. Lotte, vous ne vous exprimez pas très poliment !

Cantinière : Poliment ou non, ce qui est vrai doit être vrai. Et quiconque m'attaque la quatrième batterie, attaque mon

(1) *ibid.*, 73 (sc. 6).
(2) *ibid.*, 74-75 (sc. 8).

enfant ; car, je peux le dire, je suis la mère de la quatrième batterie.

Feldw. : A savoir. Lotte, un verre pour les hussards noirs !

Cantinière : Voilà ! Mais la quatrième batterie ! — Je veux le voir, celui qui me dira en face : la quatrième batterie....

Feldw. : A savoir. Fermez votre bouche avec votre quatrième batterie !

Hussard : Bravo, Feldwebel ! Réduisez au silence la quatrième batterie !

Cantinière : Au silence ? Moi ? Vous voulez me réduire au silence ? Que seriez-vous donc, si je ne traînais partout avec moi, dans la petite barrique, votre petit peu de courage ?(1)

Ces soldats ne sont pas seulement de gais compagnons : ils ont aussi le respect de la bravoure et la pitié pour la souffrance. Lorsque la cantinière arrive avec son petit tonneau et s'apprête à verser à la ronde, un grenadier s'écrie :

Grenadier : Messieurs, vous êtes tous à peu près en bon état. Mais ici est couché un vieux camarade grièvement blessé. Je veux bien boire le dernier, mais le vieux doit boire tout d'abord !

Dragon : Bien parlé, Poméranien ! Verse d'abord au vieux, Lotte !

Cantinière : Voilà qui est déjà fait !

Grenadier : Bois, vieux.

Repkow : Non, je n'ai pas le droit de boire avec d'honnêtes soldats !

Grenadier : Ne dites pas de sottises !

Repkow : Quand nous aurons de nouveau nos épées, nous boirons ensemble.

Tout est vie, action, mouvement dans ce court prologue. Dans le *Camp de Wallenstein*, sauf l'épisode du paysan, tout est en discours. Au point de vue purement dramatique, la *Lande de Torgau* est donc supérieure à l'œuvre de Schiller. Si le *Camp* est une évocation puissante d'une époque particulièrement grande par ses aspirations et ses luttes, la *Lande de Torgau*, dans un cadre et avec un horizon plus restreints, nous fait assister à la formation de la nation prussienne et, par un regard prophétique sur l'avenir, à la naissance de l'unité allemande, qu'entrevoit déjà le Feldwebel.

(1) *ibid.*, 64-66 (sc. 3-4).

CHAPITRE IX

LES DROITS DU CŒUR ou « *LA PIECE POLONAISE* »

Aucune des pièces étudiées jusqu'ici ne fut jouée du vivant de l'auteur; une seule, *Hanns Frei,* fut mise à la scène après sa mort. Avec *Les Droits du Cœur,* Ludwig faillit connaître la joie de voir son œuvre interprétée sur l'un des principaux théâtres allemands de l'époque, le théâtre de la cour à Dresde. Mais, ici encore, la mauvaise chance le poursuivit, et un concours fatal de circonstances écarta la pièce de la scène au dernier moment. Comme son modèle Frédéric II, Ludwig supporta avec stoïcisme ce nouveau coup du sort, et trouva sa consolation dans le travail.

C'est à l'occasion de ce drame que Ludwig fit la connaissance du célèbre acteur et régisseur du théâtre de la cour à Dresde, Edouard Devrient, l'auteur bien connu de l' « *Histoire de l'art dramatique allemand* ». Il lui envoya sa pièce le 16 décembre 1845, en le priant de lui indiquer si, à son avis, des modifications devaient être apportées à la peinture des caractères ou au dialogue, en vue d'augmenter les chances de succès à la scène. Il demande à l'acteur de collaborer avec le poète, et d'apprendre à ce dernier, qui les ignore, les conditions imposées par l'optique du théâtre. Le « *Journal* » de Devrient nous apprend que la pièce produisit sur l'acteur une vive impression, et qu'il se réjouit, pour la scène allemande, de ce talent vigoureux, « frais et vivant », qui se révélait ainsi à lui. Dès le 22 décembre, il répondit à Ludwig; tout en lui exprimant le plaisir qu'il avait goûté à lire sa pièce, il lui laissait entendre que des modifications lui paraissaient, en effet, nécessaires. Deux jours après, Ludwig, en le remerciant, lui annonçait sa prochaine visite. Elle eut lieu le 28 décembre. L'entrevue fut cordiale dès le début; l'entretien se prolongea et s'étendit à toutes les questions concernant le théâtre. « 28 décembre 1845. Dans l'après-midi, reçu la visite du poète Otto Ludwig; c'est un homme à figure d'ermite, avec barbe et lunettes.... les yeux clignotent beaucoup.

Je lui exposai mes critiques au sujet de sa pièce ; il les accepta toutes très facilement, se montra plein de reconnaissance. Nous parlâmes du théâtre en général et de ses relations avec l'Etat. Il est très intelligent, ses opinions ont du poids. » (1) Ludwig s'empressa d'opérer les changements demandés par Devrient. Il y travailla en Janvier et Février 1846, et avec un si heureux résultat que l'acteur, dès le 17 février, lui en exprimait sa joie : « Vos modifications sont excellentes et montrent une des qualités les plus importantes d'un poète dramatique, à savoir la souplesse de la faculté d'invention ; votre drame est, à mon goût, le plus beau de ceux que j'ai eus en mains depuis de nombreuses années » (2). Et son intervention aurait certainement fait mettre la pièce à l'étude si, au même instant, il ne s'était brouillé avec son frère Emile, et n'avait dû renoncer à ses fonctions de régisseur. Le soulèvement de l'Etat de Cracovie et de la Galicie enlevèrent définitivement toute chance d'être représentée à une œuvre dont le principal personnage était un noble polonais fugitif et sympathique. A une époque où l'ambassadeur de Russie donnait le mot d'ordre à toutes les cours allemandes, il était impossible qu'un théâtre de cour acceptât cette pièce. Cette même raison aurait pu, au contraire, lui faciliter l'accès des théâtres municipaux, qui eussent été heureux de jouer un drame « tendancieux » analogue, en apparence du moins, à ceux de la Jeune Allemagne. Mais Ludwig voulut précisément éviter qu'on pût le confondre avec les poètes politiques contemporains, et l'enrôler, malgré lui, sous leur bannière. Il avait bien proposé son *Frédéric II* au théâtre de Leipzig, mais il ne songea pas à lui confier la pièce que Dresde avait refusée, et ne tenta aucune démarche auprès d'autres scènes municipales.

N'ayant pu faire représenter la pièce, Devrient voulut, tout au moins, la faire connaître au public cultivé de Dresde, et en donna lui-même lecture à une assemblée de plus de cinquante invités, dans sa propre demeure, le 3 janvier 1847. Ludwig était présent, incognito. L'impression d'ensemble fut favorable : quelques critiques ne laissèrent pas, cependant, d'être formulées.

---

(1) *O. L.*, 227.
(2) *Ibid.*, 228.

Ludwig, mêlé aux groupes, put les entendre et en faire son profit. (1)

Une brève analyse de la pièce est nécessaire pour la caractériser et l'apprécier équitablement.

L'action se passe, peu de temps après la dernière guerre de Pologne, sur les bords du Rhin, près du château d'un prince allemand médiatisé. Deux Polonais fugitifs, le comte Paul Lubinski et son ami Michel Czarinski, se cachent dans le village voisin. Au château vivent Eugénie, fille du prince, la baronne, sa gouvernante, et Marianne, sa compagne ; elle attendent le retour du prince, qui voyage en Italie. Thaddée, vieux serviteur de Lubinski, a quitté son pays pour rechercher son maître, et le retrouve ici par hasard. Eugénie, qui, sortant à peine du couvent, a perdu sa mère et ne connaît pas encore son père, voit Lubinski, l'aime, en est aimée. Mais le père, qui arrive soudainement au château, a pour elle des visées plus ambitieuses. Il lui destine pour époux le frère du prince régnant, dont la fortune viendra heureusement réparer les brèches de la sienne propre. La froideur de l'accueil paternel désespère Eugénie, qui préfère partir au loin avec Lubinski. Leur union est célébrée cette même nuit, dans une crypte où se cache maintenant le comte, par un prêtre polonais également fugitif. Le père, informé de leur projet, arrive trop tard pour en empêcher l'exécution. Il provoque Lubinski à un duel qui devra se terminer par la mort de l'un des adversaires. Le Polonais doit s'engager sur l'honneur à se trouver au rendez-vous dans une heure. La situation de Lubinski est alors à peu près la même que celle de Rodrigue dans le *Cid* de Corneille. Il est sollicité à la fois par l'amour et par l'honneur, qui lui ordonne de mourir ou de tuer le père de celle qu'il aime, maintenant sa compagne. La situation, ici encore, semble sans issue. Chez Corneille, le héros se décide pour l'honneur, contre l'amour. Chez Ludwig, c'est Eugénie qui choisit la mort pour elle et son époux. C'est elle qui, la première, boit à la

(1) Cette pièce ne fut jamais représentée. Il semble que Ludwig ait eu l'intention de la faire imprimer dans ses « *Dramatische Werke* » ; mais ce projet ne fut pas mis à exécution. Elle ne fut pas comprise non plus dans l'édition des « *Gesammelte Werke* » publiée par Freytag, et fut imprimée pour la première fois dans la « *Hausbibliothek* » de Janke, vol. 14 et 15. Stern a collationné l'unique manuscrit de la pièce avant de l'imprimer dans son édition (G. W., III).

coupe fatale, et la tend ensuite à Lubinski, en l'encourageant à venir la rejoindre dans l'au-delà. Le prince, informé que celui à qui il destinait sa fille est fiancé à une autre, vient annoncer à Eugénie qu'il consent à son mariage avec le Polonais ; mais il ne trouve plus que deux cadavres.

Quelle peut être la signification d'un tel sujet ? Ecoutons le poète l'indiquer lui-même à Devrient :

« A supposer que l'amour d'Eugénie soit, de sa part, une erreur sur ses propres sentiments, que l'on cherche l'idée fondamentale de la pièce dans les paroles de la baronne : « Une belle illusion est souvent, ici-bas, punie plus cruellement qu'un crime prémédité ! » Et le bonheur des deux amants consiste précisément à mourir avant qu'un seul doute soit venu mordre le brillant acier de leur félicité ; la poésie a enlevé au monde ces âmes pures avant que la prose ait pu flétrir la jeune couronne. Si le critique croit que j'ai voulu décrire un malheur, il se trompe : j'ai voulu décrire un bonheur, un bonheur digne d'envie. Ma conception du tragique est celle que j'ai exprimée de la manière suivante dans une ancienne rédaction d'*Agnès Bernauer* :

Les plaisirs de la terre n'osaient pas l'approcher ;
C'est pourquoi la douleur, qui est plus sainte, vint vers elle
Pour la servir, pour la transfigurer.

Cela signifie : ce qui est noble doit périr, non parce que la vie lui est hostile, mais parce que la vie n'en est point digne » (1).

Eugénie a été élevée jusqu'à seize ans dans un couvent solitaire où, hormis son confesseur, elle n'a pas vu un seul homme, pas même son père, qu'elle n'a jamais connu ; une tante de tempérament enthousiaste lui a inculqué, par ses utopies philosophiques, les idées les plus fausses. Eugénie croit que tous les hommes sont des anges. La baronne essaie de la guérir de cette erreur : « Ce monde dont vous rêvez attend encore son Christophe Colomb. A la cour comme dans la chaumière du paysan, c'est toujours l'égoïsme qui commande et qui obéit. » (2) Mais elle ne parvient pas ébranler l'optimisme de la jeune fille. Lorsque Thaddée, le vieux serviteur errant et désolé, vante la bonté, le courage et le désintéressement de son maître fugitif, le cœur

(1) G. W., VI, 346-47.
(2) G. W., III, 686 (A. I, sc. 2).

de la jeune fille bat aussitôt à l'unisson ; et dès qu'elle se trouve en présence de Lubinski, un amour soudain la pousse irrésistiblement vers lui. L'accueil glacial que le père réserve à l'élan joyeux de sa piété filiale est pour elle une première et cruelle désillusion. La baronne tente vainement ensuite de la détourner de son amour pour le comte, qui ne lui apportera que douleurs et souffrances. Eugénie considère qu'elle commettrait une mauvaise action en abandonnant Paul, précisément parce qu'il est proscrit, c'est-à-dire malheureux. Elle ne peut croire encore que le monde soit aussi méchant qu'on le lui décrit : « Tu me dis que les hommes sont méchants et que les femmes doivent être méchantes !— Je ne voudrais pas vivre dans ton monde !— Non ! je veux croire ! je dois croire, sinon je ne peux pas vivre ! » (1).

Cependant l'amour s'est emparé d'elle toute entière, l'univers se résume maintenant, pour elle, en son fiancé. Et comme ce monde, qu'elle croyait si pur et si bon, veut précisément la détourner de lui, elle commence à s'apercevoir qu'il est en effet, comme le lui disait la baronne, rempli de méchants et d'imposteurs. « Tu es fausse, lui dit-elle, comme tous les autres...» (2) Elle craint que Paul n'ait péri dans le duel : « Il ne peut pas être mort ! Comment le ciel détruirait-il son plus bel ouvrage ? Non ! il ne l'a pas brisé ; il l'a enlevé au monde, qui n'était pas digne de lui... il est mort » (3). Elle exprime ainsi, dans ce premier accès de pessimisme, l'idée tragique que Ludwig, dans la lettre à Devrient, déclare avoir voulu mettre dans sa pièce. Elle s'habitue peu à peu à l'idée de la mort comme du seul refuge offert aux hommes vertueux. Lorsque le prince veut la contraindre à renoncer à tout jamais à Paul, sous peine d'être veuve ou l'épouse du meurtrier de son père, elle comprend qu'en effet elle n'a point d'autre issue que la mort. En mourant, elle fera triompher ces « droits du cœur » que son père méconnaît. Pour elle et son époux, il n'y a pas de place dans ce monde faux et cruel. Ils ne seront heureux que dans la tombe : « La mort n'est qu'une courte halte dans notre bonheur, un regard jeté en arrière. De même une larme de joie nous rend, pour un

(1) G. W., III, 705-06 (A. II, sc. 1).
(2) G. W., III, 711 (A. II, sc. 5).
(3) *ibid.*, 712.

moment, le bien-aimé invisible ; avant que nous ayons pu le remarquer, elle est déjà tombée, et, devant les yeux humides, les traits chéris apparaissent plus brillants qu'auparavant. Nous avons vaincu la destinée, mon Paul. Au-dessous de nous, dans les profondeurs, roulent ses vagues mugissantes, tandis que, enlacés et bienheureux, nous nous dressons sur un sommet ensoleillé ». (1)

Ce qui est beau, noble et vertueux est donc ici-bas sur une terre d'exil. Les hommes lui sont hostiles, la vie terrestre ne lui réserve que blessures et douleurs ; son unique refuge est le tombeau. Bien que Ludwig s'en défende dans sa lettre à Devrient, cette conception est très voisine de celle que Schiller a exprimée dans sa poésie l'*Idéal et la Vie* et que Thékla, dans *Wallenstein*, déplorant la mort de Max, résume en s'écriant : « C'est là le sort du beau sur la terre ». Dans les *Droits du Cœur*, les deux époux se donnent « volontairement » la mort ; mais ils ne le feraient pas s'il y avait, à leur situation désespérée, une autre issue moins tragique. Ce n'est pas uniquement parce que le monde est indigne d'eux qu'ils le quittent ; c'est parce que, bien loin de leur procurer le bonheur, il semble, au contraire, s'acharner à leur perte. Un moment encore avant de mourir, Eugénie espérait pouvoir fuir avec Paul le sol inhospitalier du vieux continent, et aller fonder avec lui, sur la terre accueillante d'Amérique, un foyer de tendresse et de bonheur. Mais l'hostilité des hommes ne leur permet pas cette joie. C'est à la haine envieuse de leurs semblables qu'ils succombent.

Ce n'est donc point pour expier une faute tragique. La conception de l'équilibre nécessaire entre la faute et le châtiment n'est pas encore celle de Ludwig. Il ne s'y rangera que plus tard, lorsque l'étude de Shakespeare la lui fera apparaître comme la loi essentielle de la tragédie. Pour nous, comme pour le critique de Leipzig, les deux héros sont coupables de précipitation et d'irréflexion. Fugitif, proscrit, dénué de toutes ressources, Paul offre pourtant à Eugénie de partager avec lui une vie incertaine, errante, sans la certitude du pain quotidien. Son imprévoyance égoïste est assurément répréhensible, et de même l'idéalisme trop absolu d'Eugénie appelle, de la part de

(1) *ibid.*, 765-66 (A. V., sc. 7).

la vie réelle, une réaction inévitable. Mais telle n'est point l'idée que Ludwig a voulu exprimer dans son drame. Il a voulu montrer que l'amour véritable, lorsqu'il s'empare de nous, ne laisse place à aucun autre sentiment, ou, tout au moins, les range tous sous sa loi. Un tel amour triomphe de tous les obstacles, est « invincible » ; car, persécuté, menacé dans son existence même par la vie terrestre, par le monde méchant et jaloux, il échappe à son étreinte en se réfugiant dans la vie de l'au-delà. « Plus fort que la mort », il triomphe définitivement alors même qu'il semble vaincu.

Cette idée fondamentale des *Droits du Cœur* présente, avec celle de *Roméo et Juliette*, une analogie trop frappante pour qu'il soit possible de la méconnaître. D'autre part, on doit constater, entre cette conception du tragique et celle que Schiller avait exprimée par la bouche de Thékla, une ressemblance d'autant plus surprenante que Ludwig, déjà antérieurement aux *Shakespeare-Studien*, reprochait avec indignation à son prédécesseur d'avoir, dans ses pièces, établi une opposition malsaine entre l'idéal et la vie, et gâté le sentiment moral du peuple allemand en montrant trop souvent le héros vertueux victime d'un monde envieux et méchant. Et c'est peut-être parce qu'il avait lui-même, un instant, partagé l'erreur de Schiller, à l'époque où il traçait les figures idéales d'Agnès et d'Eugénie, qu'il la combattit de nouveau, plus tard, avec une particulière vivacité. Mais ce qu'il convient pour l'instant de relever, c'est que, imparfaite encore, la conception tragique qui a donné naissance aux *Droits du Cœur* est bien supérieure à celle des pièces du début ; c'est elle qui donne à cette tragédie toute son importance. On a peine à croire que, presque à la même époque, dans la *Waldburg* et *Agnès Bernauer*, le même poète faisait naître le tragique d'une arbitraire et invraisemblable complication de crimes, de vengeances et de meurtres, attribuait à l'intrigue une importance primordiale, et s'appliquait à la rendre aussi enchevêtrée que possible. Désormais, il s'est élevé à la conception d'un drame plus vrai, de celui qui, par le moyen de personnages vivants, exprime une idée fondamentale, instruit le spectateur en même temps qu'il l'émeut. Cette pièce marque donc un jalon important dans l'évolution qui devait conduire Ludwig, du romantisme artificiel de ses débuts et d'un art encore grossier, à un théâtre à la fois vrai et poétique.

Il nous sera facile maintenant de reconnaître les graves défauts que renferment encore les *Droits du Cœur*, tant au point de vue de l'action qu'en ce qui concerne la peinture des caractères et la langue. Par ces défauts, ce drame est encore vraiment contemporain de la *Waldburg* et d'*Agnès Bernauer*. Ils sont de même nature, également prononcés, et témoignent que l'évolution commencée sera lente, que la lutte sera pénible, et le triomphe définitif long à atteindre.

L'action fourmille d'invraisemblances, repose sur des données moins compliquées, mais aussi peu admissibles que celles de la *Waldburg* et d'*Agnès Bernauer*. Thaddée, le vieux serviteur errant à l'aventure, et le Maltais, recherchent chacun de son côté, et retrouvent le même jour, au même endroit, le comte fugitif; l'histoire du duel a surtout pour but d'obliger Paul à se cacher dans la crypte, et de donner au 4e acte un décor funèbre et romantique. Sans ce duel, en outre, Michel ne serait pas contraint de gagner au plus vite la frontière, n'y trouverait pas, juste à point, la précieuse lettre libératrice du frère de Paul, qui fait du pauvre fugitif un comte riche et indépendant. Contraint de quitter précipitamment Eugénie, Paul n'oublie pas de laisser dans la chambre un médaillon qui va trahir sa présence. Aux hasards de son exploration à travers les ronces et les ruines, il a découvert un trou par où il peut pénétrer et se cacher dans la crypte. Mais par quel don de divination, ou par quel nouveau concours d'heureuses circonstances, Thaddée parvient-il à découvrir à son tour cette retraite ? Enfin, tandis que le prince, au 2e acte, annonce son arrivée pour le lendemain, il fait, la même nuit, au 5e acte, apporter la nouvelle de son prochain mariage avec.... une autre qu'Eugénie. Déplaisant courrier ! Que n'est-il arrivé une demi-heure plus tôt ! Mais alors la pièce n'était plus possible.

Ainsi, comme dans les romans de Tieck ou Eichendorff, les personnages vont, viennent, se perdent et se retrouvent sans la moindre difficulté apparente, selon les besoins de l'action. Ce trait se retrouve, d'ailleurs, dans le drame fataliste et c'est ici, sans doute, que l'auteur l'a trouvé. Il lui doit en outre le motif de la crypte qui réclame des victimes toutes les fois qu'on l'ouvre sans nécessité, et celui de la coïncidence de ce jour, mémorable entre tous, avec le 25e anniversaire de la naissance

de Paul. Est-ce encore au drame fataliste, ou bien plutôt au théâtre du Sturm und Drang, qu'il emprunte la proclamation des droits de la passion qui donnent son titre à la pièce, et qu'Eugénie, comme Paul, déclarent supérieurs à toutes les distinctions et conventions sociales ? « Vous ne croyez pas aux droits du cœur ? Mon père, plaise à Dieu qu'ils ne se dressent pas devant vous en vengeurs ! » (1) — « Il n'y a qu'une chose qu'ait oubliée ce froid calculateur, une chose qu'il n'ait pas trouvée dans son livre ; c'est l'invincibilité de l'amour ! » (2) Quant aux idées démocratiques exprimées dans ce drame, il est sans doute inutile d'en chercher la source dans les œuvres du Sturm und Drang ou de la Jeune Allemagne. A maintes reprises déjà nous avons eu l'occasion d'indiquer que Ludwig était un démocrate convaincu, et c'est son propre cœur qui lui inspire des réflexions comme les suivantes : « Dieu a créé des hommes et des femmes, et non des dieux à laquais et des déesses à suivantes ». (3) — « Du seul fait de ma naissance, j'étais le maître de forêts majestueuses, de châteaux magnifiques, de prairies riantes ». (4) Ne serait-il pas, de même, imprudent de faire remonter, à tel ou tel modèle particulier, la responsabilité des personnages qui parlent seuls, comme le vieux Thaddée, ou en rêve, comme Paul, ou qui, comme Eugénie, rêvent tout éveillés ? Quel « Kraftdichter » a inspiré le langage violent ou déclamatoire de certains personnages, les apostrophes redoublées, les sentiments exagérés ? Qui employa le premier ces images où le héros se compare à la bête pourchassée, sans asile et sans nourriture ? Citerons-nous Maler Müller ou Wagner, Leisewitz, l'auteur des *Brigands* ou celui de *Götz*, Hoffmann, Houwald, Müllner ou Zaccharias Werner ? Tous peut-être, et peut-être aucun particulièrement. Un critique, M. Bartels, a cru pouvoir préciser. Sans conteste, déclare-t-il (5), Ludwig a eu devant les yeux *Roméo et Juliette*. Cela est possible, et nous avons en effet constaté une analogie certaine des deux pièces en ce qui concerne l'idée et l'action fondamentales. Mais suffit-il, pour démontrer que l'œuvre de Shakespeare a servi de modèle au drame de Ludwig, de dire que

(1) G. W., III, 759 (A. V., sc. 3).
(2) *ibid.*, 761 (A. V, sc. 4).
(3) *ibid.*, 713 (A. II, sc. 7).
(4) *ibid.*, 741 (A. IV, sc. 1).
(5) A. B., I, p. XXXIII.

ce dernier devait avoir pour sous-titre *Paul et Eugénie*, et que les scènes du tombeau, dans *Roméo et Juliette*, ont inspiré celles de la crypte dans les *Droits du Cœur ?* Il y a aussi des scènes « souterraines » dans *Les Fils de la Vallée* de Werner ; bien plus, il y a, dans *Hernani*, une scène dans une crypte, au milieu des tombeaux ; dans *Hernani* encore, comme dans *Les Droits du Cœur*, deux jeunes époux, à peine unis, doivent mourir parce que le mari est l'esclave de la parole donnée ; dans les deux pièces, ils absorbent le mortel poison ; chez les deux auteurs, c'est la femme qui boit la première et qui meurt la dernière. Faut-il, de ces ressemblances certainement accidentelles, conclure que Ludwig s'est inspiré de Victor Hugo ?

Mais le même critique attribue, en outre, à *Emilia Galotti* et *Minna von Barnhelm* une influence directe sur l'œuvre de notre poète. Le style, dit-il, en est semblable à celui de Lessing. Un peu plus loin, il est vrai, il qualifie sa langue de « livresque », lui attribue une « beauté conventionnelle », et la compare à celle des drames bourgeois de Gutzkow. Que de modèles, que de sources d'inspiration pour une seule pièce ! La soi-disant ressemblance entre Lubinski et Appiani ou Tellheim n'apparaît pas plus évidente que celle du même héros avec Hernani, duc d'Aragon et grand d'Espagne, contraint de se cacher sous les oripeaux du brigand, ou avec Didier, le sombre amant de Marion Delorme, qui doit, lui aussi, se cacher et fuir ses persécuteurs. Et c'est vraiment abuser du droit de rapprochement que de donner à Thaddée, comme ancêtres, Werner et Just.

Il en est, en réalité, de ces divers motifs, comme de celui du sort malheureux réservé à la Pologne et à ses enfants. C'était là un thème favori de l'époque, un lieu commun ; et c'est pourquoi il serait oiseux d'attribuer à Ludwig, à cet égard, de nouveaux modèles : Platen avec ses *Chants Polonais*, ou G. A. v. Maltitz avec son *Vieil Etudiant*, que mentionne spécialement Bartels. D'autant plus oiseux qu'en réalité ce motif « polonais » n'est nullement fondamental, et que la nationalité du héros principal pourrait être modifiée sans le moindre inconvénient. L'auteur ne veut pas nous apitoyer sur les malheurs de la Pologne ; Lubinski nous intéresse par son amour, non en raison de sa patrie. En sorte qu'il serait inexact d'assimiler les *Droits du Cœur* aux pièces politiques de la Jeune Allemagne. Comme le dit Stern avec raison, si Ludwig avait voulu écrire un drame de tendance,

il se serait empressé, après l'échec des tentatives de Devrient au théâtre de la cour, de le faire représenter dans un théâtre de ville, à Leipzig, Francfort ou Hambourg, où l'on jouait volontiers des pièces politiques. Pour Heydrich (1), l'influence de Lessing et de Schrœder est indéniable dans la manière de conduire le dialogue et de tracer les caractères. Paul a peut-être, en effet, certains traits de Tellheim et d'Appiani; mais il en a aussi qui lui sont communs avec Franz Moor, Ferdinand et d'autres personnages du Sturm und Drang ou du théâtre romantique, sans que sa psychologie en soit, d'ailleurs, plus compliquée. Il possède toutes les vertus, comme il convient à un héros capable d'inspirer un tel amour. Pourtant, moins aveugles qu'Eugénie, nous découvrons en lui un manque de prudence et une imprévoyance qui s'apparentent à l'égoïsme. Tellheim, comme lui sans ressources, aime assez sa fiancée pour ne pas lui faire partager sa misère. Paul n'a point cet esprit d'abnégation. Il manque en outre de simplicité et de modestie. Il exprime souvent son amour en termes déclamatoires, est rarement naturel. Eugénie est plus vraie, malgré son exagération sentimentale et son idéalisme incorrigible. Ludwig Geiger (2) trouve qu'elle est trop jeune et trop ignorante de la vie pour éprouver un amour aussi soudain et aussi violent. Mais qui fixerait avec certitude la date où peut naître l'amour dans un cœur de jeune fille? Cette invraisemblance, si elle était démontrée, serait d'ailleurs sans grande importance, et ne saurait nous empêcher d'admirer, au dernier acte, la vaillance, la décision, la noblesse d'attitude d'Eugénie, qui donnent à la scène de l'empoisonnement vraiment belle allure et grand caractère. Bartels, pour qui l'essai de Geiger est « le plus inintelligent paru sur le poète », partage cependant, sur tous les autres personnages, l'avis de ce critique. « Le père d'Eugénie est un prince de théâtre », c'est-à-dire conventionnel, sans vérité. Heydrich, pourtant, le déclare « tracé avec beaucoup de finesse » ainsi que le portrait de la baronne, que Geiger proclame tout aussi conventionnel et dépourvu de vie dramatique que le « fidèle serviteur, le Maltais et le chambellan ». La baronne est peut-être, en effet, le personnage le plus vivant et le plus naturel de la pièce. Coquette surtout par ennui, elle rit des choses pour ne pas être contrainte d'en pleu-

(1) *Sk. u. Fr.*, 187-88.
(2) *Dichter und Frauen.* 1896.

rer. Mais, le moment venu, elle sait se sacrifier pour celle dont on lui a confié la garde; elle le fait sans le dire, simplement, non sans quelque grandeur; et cela n'est point le fait d'un personnage de convention. Le reproche de Geiger est plus vrai pour le Maltais et le Chambellan, dont le rôle est d'ailleurs épisodique et sans intérêt, et aussi, dans une certaine mesure, pour Thaddée. Faut-il, comme l'a fait Bartels, lui donner comme ancêtres Just et Werner ? Nous savons déja, par Eckart, que le type du fidèle serviteur séduisit de bonne heure Ludwig. D'ailleurs, dans une lettre à Devrient, le poète explique le rôle qu'il attribue à Thaddée : « Il ne doit pas être simplement le vieux serviteur fidèle, dont nous possédons un nombre suffisant d'exemplaires dans des pièces anciennes ou récentes; je lui ai attribué des traits de caractère particuliers asssez nombreux, et un pathétique suffisant pour qu'il puisse servir de trait d'union entre les personnages exaltés et ceux qui sont plus calmes. Le caractère exagérément passionné d'Eugénie est ainsi rendu plus vraisemblable et adouci d'une manière artistique » (1). Ces traits individuels dont parle Ludwig, — sans doute son irritation apparente contre son maître, qui ne l'a pas emmené avec lui dans son exil, son refus de répondre aux questions du Maltais, par crainte de compromettre le comte, son emportement lorsqu'on semble mettre en doute son affection pour lui, les objections qu'il fait à son maître lorsque celui-ci lui annonce son intention de mourir — ne sont pourtant pas suffisants pour faire attribuer à Thaddée, dans la lignée des fidèles serviteurs, une place exceptionnelle.

Dans la même lettre à Devrient, l'auteur reconnaissait que la langue de la pièce était trop emphatique, parfois décousue ou surchargée. Mais il explique ces défauts par le désir d'attribuer aux personnages un langage conforme à leur caractère, d'éviter en outre toute apparence de discours artificiellement insérés dans l'action, préparés et disposés habilement en vue de l'interlocuteur. Il demande à son correspondant si les lois de la scène n'exigeraient pas des tournures plus stylisées, qui atténueraient un peu l'invraisemblable accumulation des phrases décousues exigées par le sujet avec « son terrain volcanique ». Les corrections que put lui suggérer Devrient n'ont pas entièrement supprimé les défauts reconnus par l'auteur, et en ont

(1) Lettre à Devrient du 16 Décembre 1845. (G. W., VI 336).

laissé subsister d'autres peut-être plus graves encore. Des apostrophes, des mots plusieurs fois répétés, des images violentes rappellent les plus mauvais jours du Sturm und Drang. A la platitude de certains détails matériels ou de certains sentiments correspondent des expressions prosaïques ou des tournures de la plus ordinaire conversation. On nous excusera de citer quelques exemples dans la langue du texte, mais les défauts que nous signalons n'apparaîtraient pas dans la traduction :

II, 7 : Paul, sei gescheit.
» : Ich bin nicht zum Hören aufgelegt.
III, 1 : Beruhigt euch über das vergossene Wasser. Eine Tränendürre ist nicht zu befürchten.
» : Das schöne Vermögen.... erst die Kapitalien....
» : Für ihre persönlichen Vorzüge fehlte ihm der Sinn.
III, 3 : Der Absud davon (vom Schierling) wirkt den Tod.
» : Tu mir dem Mann nicht unrecht.
IV, 8 : Das Blättchen couvertierst du morgen; etc., etc..

Il serait pourtant injuste de ne caractériser cette langue que par ces défauts. Des qualités de vigueur apparaissent sous l'enflure du pathétique. Le langage du prince est, en particulier, en parfaite harmonie avec sa figure de marbre : impérieux, froid comme l'étiquette, impitoyable comme l'égoïsme. Celui de la baronne est, au début, plein d'esprit et de vivacité; enfin, la description du feu d'artifice par Thaddée est d'un humour pittoresque et d'un entrain qui rappellent les bons passages de *Hanns Frei,* les scènes vivantes de la *Lande de Torgau.* L'auteur est encore loin de la verve, de la vigueur et de la vérité du *Forestier,* mais il s'y achemine, d'un pas lent et sûr.

Malgré ses nombreux et graves défauts, cette pièce est donc loin de mériter la peine capitale à laquelle la condamnent Hermann Conrad, Geiger et Bartels. Le premier, qui découvre (1) à Ludwig un nouveau parrain en la personne de Kotzebue (*Menschenhass und Treue*), reconnaît que la scène du suicide est d'une merveilleuse beauté, admire beaucoup la dernière entrevue du père et de la fille, et attribue une grande valeur aux portraits de la baronne et du prince. Mais il n'en proclame pas

(1) Hermann Conrad : *Otto Ludwigs dramatische Kunst* (Preussische Jahrbücher, Bd 96. 1899).

moins l'impossibilité de sauver la pièce pour la scène. En cela, il a sans doute raison. Mais si personne ne songe à faire représenter une œuvre déjà démodée au moment même où l'auteur l'écrivait, cela ne doit pas nous rendre aveugles aux qualités précieuses, et surtout pleines de promesses, que renferment les *Droits du Cœur*.

CHAPITRE X

MADEMOISELLE DE SCUDERI (1)

La pièce suivante, *Mademoiselle de Scudéri,* allait donner à Ludwig l'occasion d'exercer plus librement ses dons d'observation et ses facultés poétiques. Tandis que le sujet des *Droits du Cœur,* entièrement inventé par lui, avait concentré sur l'intrigue une grande part de son attention, l'empêchant ainsi de se consacrer avant tout à l'étude des caractères, le sujet de *Mademoiselle de Scudéri* lui sera entièrement fourni par un de ses auteurs favoris, Hoffmann, et lui laissera la possibilité de pénétrer plus profondément dans l'âme des personnages. Nous le verrons en même temps s'efforcer de donner à l'ensemble de son œuvre une valeur d'art plus haute, et, par l'adoption du vers, tenter de créer un drame à la fois réaliste et poétique. Cette double tendance, en apparence contradictoire, vers la vérité et la poésie, caractérisera désormais toutes les œuvres de notre écrivain.

La nouvelle de Hoffmann à laquelle Ludwig emprunta le sujet de sa pièce est elle-même intitulée *Mademoiselle de Scudéri* (2). Même après *Hanns Frei, Frédéric II* et les *Droits du Cœur,* notre poète n'a donc pas encore entièrement rompu avec les auteurs favoris de sa jeunesse; et c'est précisément à celui des romantiques qui a étudié, de préférence, les côtés sombres, exceptionnels ou anormaux de la nature humaine, qu'il vient

---

(1) Cette pièce fut écrite par Ludwig dans les premières années de son séjour à Garsebach et à Meissen. Elle fut terminée au plus tard à la fin de l'année 1848, car l'auteur l'envoya à Gutzkow, à Dresde, le 6 janvier 1849.

Le Gœthe-Schiller-Archiv ne possède qu'un seul manuscrit relatif à cette pièce. C'est un cahier in-4°, cartonné, de 250 pages numérotées seulement au recto, de 1 à 175, et qui renferme le texte complet de la pièce, tel qu'il a été reproduit d'abord dans l'édition Janke, avec quelques erreurs que Stern déclare avoir supprimées dans sa propre édition (G. W., III, 126).

(2) Imprimée tout d'abord dans le «*Taschenbuch der Liebe und Freundschaft für 1820* » cette nouvelle figura, peu de temps après, dans le 3e volume du recueil intitulé : *Die Serapionsbrüder.*

demander un sujet de tragédie. L'étude de la pièce nous permettra sans doute de déterminer dans quelle mesure il est encore prisonnier de ses premiers modèles, dans quelle mesure aussi il a pu s'en libérer.

Ludwig a suivi Hoffmann, à peu près fidèlement, en ce qui concerne les évènements, les détails de la narration, les noms et les caractères des personnages. Mais il a modifié les données générales du sujet en mettant au premier plan la figure de Cardillac ; en attribuant une plus grande importance aux circonstances historiques, il a élevé sa pièce au-dessus du niveau d'un drame criminaliste ; enfin, par la création du personnage de Caton, il a heureusement complété le tableau des mœurs de l'époque et introduit l'humour dans un sujet trop uniformément sombre et passionné.

L'ACTION

Dans les premières années du 18ᵉ siècle, à la fin du règne de Louis XIV, la ville de Paris est soumise à un régime de terreur. De nombreux empoisonnements, restés pour la plupart impunis, ont semé partout la méfiance et la crainte. En outre, une bande de criminels s'acharne, depuis quelque temps, contre la noblesse, et poignarde sans pitié les gentilshommes que leurs rendez-vous amoureux et nocturnes obligent de passer par les sombres ruelles de la capitale. Ces crimes répétés ont fait instituer par le roi un tribunal d'exception, la Chambre ardente, que préside La Reynie, et qui se montre impitoyable, souvent injuste, dans la répression. La Reynie a trouvé, dans l'officier de police Degrais, un auxiliaire digne de lui. Quiconque tombe entre leurs mains est perdu. Malgré cela, les assassins des nobles sont, jusqu'ici, inconnus et restent impunis.

C'est en réalité Cardillac, orfèvre de très grand renom, homme d'une piété exemplaire, modèle de toutes les vertus, qui est l'auteur unique de tous ces meurtres. Surpris par son ouvrier Olivier Brusson, au moment même où il poignarde un gentilhomme dans l'obscurité d'une rue étroite, Cardillac lui révèle le mystère de son existence : « Pendant que ma mère me portait dans son sein, le seigneur dont mon père était le sujet la séduisit, et lui donna, en récompense, une parure que mon père venait précisément de terminer pour lui. Le lendemain, il vint réclamer cette parure, offrant de la racheter, et révéla qu'elle

était le prix d'une nuit d'amour. Fou de rage, mon père se précipite, le poignard levé, sur le séducteur; mais celui-ci le devance et l'étend mort à ses pieds. Ma mère devint folle, et sa folie consista dans l'idée fixe de la parure qu'on lui avait reprise, et dans le désir de la posséder de nouveau. Avant même d'avoir vu le jour, j'héritai ce germe fatal. Dès mon enfance, j'éprouvai pour les pierres précieuses une passion maladive. Je voulais posséder toutes celles que je voyais; quand on les éloignait de mes yeux, il me semblait qu'on me volait mon bien, et j'éprouvais, pour celui qui les possédait, une haine féroce. Je haïssais de même les nobles oisifs et suborneurs, qui possèdent et jouissent sans travailler, et qui volent les femmes des autres. Ma haine s'assouvit en premier lieu sur le misérable séducteur de ma mère. Depuis lors, toutes les fois que je livre à un noble une parure, un bijou, je ne le fais qu'à regret, et une force irrésistible me pousse à lui reprendre l'objet. Comme ces parures sont destinées, non à leurs femmes, mais à leurs maîtresses, du même coup de poignard je rentre en possession de mon bien, je punis un de ces nobles criminels pour qui l'honneur des autres ne compte pas, et je l'empêche de faire une nouvelle victime parmi nos femmes et nos filles. » (1) Il est ainsi le seul auteur de ces meurtres que Degrais attribue à toute une bande. Il est d'ailleurs à l'abri de tout soupçon, car il a su se faire la réputation d'un modèle de piété et de vertu civique. Olivier lui-même ne serait pas écouté s'il dénonçait les crimes de son maître. « Je suis donc un criminel parce que le hasard a voulu que ma mère, pendant qu'elle me portait dans son sein, éprouvât une vive émotion et une grande frayeur. Mais je suis plus malheureux encore que criminel...... Prie pour moi, Olivier, pour que le démon du crime me quitte enfin ! » (2)

Dès le lendemain, pourtant, Cardillac continue la série de ses crimes en frappant le comte de Miossens. Celui-ci riposte et blesse mortellement son agresseur. Olivier, accusé de ce meurtre, refuse de se disculper en révélant ce qu'il sait. Il aime Madelon, fille de Cardillac, et ne veut pas, en faisant connaître les forfaits de son père, causer à sa fiancée une douleur mortelle. Mais il proteste de son innocence, et a la joie, avant d'être conduit en prison, d'entendre Madelon, convaincue qu'en effet il n'est pas coupable, lui promettre une affection inaltérable.

---

(1) Cf G. W , III. (A II, sc. 9 .
(2) *ibid.*, 181.

Mademoiselle de Scudéri a recueilli chez elle Madelon, qui lui fait partager sa conviction de l'innocence d'Olivier. Désormais, le salut d'Olivier sera au centre de l'action, qui montrera les diverses phases de la lutte engagée par Mademoiselle de Scudéri contre La Reynie. Après des péripéties diverses, et alors que déjà l'échafaud est dressé, la bonne demoiselle triomphe. Elle supplie le roi, avec tant d'éloquence, de donner satisfaction au peuple, qui réclame la grâce d'Olivier, la destitution de La Reynie et la suppression de la Chambre ardente, que le monarque, ébranlé, fait remettre Olivier en liberté.

⁂

Quelque brève qu'elle soit, cette analyse montre que Ludwig n'a pas voulu écrire la pièce « historique » que Bartels (1) lui reproche de n'avoir pas réussi à nous donner. Ce drame est avant tout « psychologique » ; il n'est historique que par surcroît, et parce que les évènements racontés se rattachent à certaines circonstances de l'histoire de France au début du 18e siècle. Dans les pièces de Ludwig, les éléments historiques conservent toujours le second rang ; il ne les utilise que pour donner aux personnages plus de relief et de vérité. Nous avons pu constater qu'il en était ainsi même dans les pièces sur *Frédéric II* et sur la Révolution Française. Dans les *Droits du Cœur*, les évènements relatifs à la Pologne n'avaient servi qu'à donner à l'ensemble une certaine couleur locale, un caractère plus réaliste. Jusqu'à maintenant, le drame d'intrigue et le drame psychologique se sont successivement, parfois en même temps, partagé la faveur du poète ; même lorsqu'aura définitivement triomphé le drame psychologique, le poète réservera toujours dans son cœur quelque tendresse secrète pour une intrigue bien combinée et bien conduite. Mais jamais l'histoire ne l'a intéressé en soi, jamais elle n'a eu, à ses yeux, l'importance prédominante que Hebbel lui attribuait. Elle n'a pour lui d'autre valeur que celle d'un cadre commode et sûr, à l'intérieur duquel les personnages apparaissent sous leur vrai jour, dans leur véritable milieu, avec leur vraie physionomie.

Ce que l'on pourrait à bon droit reprocher à Ludwig, ce n'est donc pas d'avoir échoué dans sa tentative pour composer un drame « historique », puisqu'il n'a jamais eu cette intention, mais plutôt d'avoir réservé à l'histoire une place trop impor-

(1) *A. B.*, I, XXXVII

tante. L'attitude du roi envers la noblesse qu'il combat et humilie pour se rapprocher du peuple; la sourde révolte qui gronde au cœur des nobles contre un monarque trop démocratique à leur gré; la Chambre ardente et son terrible président La Reynie, véritable maître de Paris, tout cela pouvait être indiqué, fournir le milieu historique et la couleur locale; mais il fallait éviter de donner à ces divers éléments une valeur indépendante de l'action véritable, dont l'unité a ainsi été compromise. Les trois premiers actes, que domine l'énorme et puissante figure de Cardillac, sont ceux d'une pièce strictement psychologique. Les deux derniers, où la lutte est circonscrite entre le peuple de Paris, que représente Mademoiselle de Scudéri, et La Reynie, appartiennent à un drame à la fois historique et psychologique. Le personnage de Mademoiselle de Scudéri y passe soudainement au premier plan, et la pièce dévie brusquement. Consacrée, jusqu'ici, à la peinture d'une âme de criminel, pleine d'abîmes insondables et de mystérieuses contradictions, elle veut maintenant nous intéresser à des personnages nouveaux, à la lutte entreprise par une vieille et faible demoiselle contre la plus puissante juridiction du royaume. Il est inexact, sans doute, de dire que cette lutte nous laisse indifférents, et que la scène reste vide après la disparition de Cardillac; il est certain, pourtant, qu'à ce moment le poète dirige notre intérêt vers d'autres personnages et sur d'autres évènements. Sacrifier les deux derniers actes de la pièce serait détruire les deux admirables portraits de Mademoiselle de Scudéri et d'Olivier. Mais ces deux portraits n'eussent eux-mêmes pu que gagner à la suppression de l'arrière-plan historique. Si Mademoiselle de Scudéri, au lieu de vouloir perdre La Reynie pour sauver Olivier, révélait au roi le secret de son protégé, après une lutte intérieure entre le désir de rester fidèle à la parole donnée d'observer le silence, et celui, tout aussi légitime, d'arracher à l'échafaud une victime innocente, la clémence royale serait amenée d'une manière à la fois plus vraisemblable et moins préjudiciable à l'unité d'action. Les deux derniers actes auraient conservé le caractère psychologique des trois premiers, et pouvaient dès lors être plus concentrés; la pièce y gagnait une plus grande unité d'action et de ton. Cela était d'autant plus facile à Lud-

wig qu'il n'avait, pour cela, qu'à suivre fidèlement son modèle. (1)

Telle qu'elle est, cette pièce ne justifie donc pas son titre. Elle devrait s'appeler : *Cardillac et Mademoiselle de Scudéri*, ou plutôt : *Cardillac, suivi de Mademoiselle de Scudéri*. Il serait pourtant injuste de prétendre que les deux derniers actes sont liés aux trois premiers par un lien insuffisant, et que nous cessons de nous intéresser à la pièce dès que la figure démoniaque de l'orfèvre disparaît de la scène. Le ressort principal de l'action, dans les deux derniers actes, est le salut d'Olivier. Si l'auteur, dans ce qui précède, n'a pas su nous intéresser à ce personnage, aucun doute n'est possible : la pièce est mal faite. Si, au contraire, dans les évènements antérieurs, Olivier a joué un rôle tel que son destin ne puisse nous laisser indifférents, on ne peut prétendre que les deux derniers actes sont inutiles. Or, comment ne pas aimer cet admirable Olivier, dont l'amour est si vrai et prêt à tous les sacrifices ? Qu'il dît un mot, et son innocence était proclamée, il était libre. Mais ce mot prononcé ajouterait à la peine de celle qu'il aime. Elle pleure son père mort, mais avec la fierté d'être la fille d'un homme vertueux ; quelle ne serait pas sa douleur si elle apprenait que ce père tant respecté

(1) Dans la nouvelle de Hoffmann, en effet, Olivier est toujours au centre de l'action et de l'intérêt. C'est Olivier que le narrateur nous décrit dès les premières lignes, c'est à lui qu'il nous intéresse tout d'abord. Lorsque Cardilllac reçoit le coup de poignard fatal, ce n'est pas son malheureux sort qui nous inquiète surtout. Nous ne l'avons en effet aperçu que quelques instants chez la demoiselle, et ce que nous savons de lui est si peu important que sa mort ne nous émeut guère ; ce qui nous touche, c'est la douleur de Madelon, à qui on enlève son fiancé après qu'elle a perdu son père, c'est le sort d'Olivier, faussement accusé d'un crime abominable, et qui ne cesse de crier son innocence. Et désormais nous suivons avec un intérêt croissant les efforts de Mlle de Scudéri qui veut démontrer cette innocence. Ces efforts, devenus le ressort essentiel de l'action, n'en brisent point l'unité, car c'est toujours le sort d'Olivier qui est en jeu, et la sympathie que nous inspire la bonne demoiselle est faite, en grande partie, de l'affection que nous éprouvons pour son protégé. L'histoire de Cardillac et de ses crimes n'est, dans la nouvelle, qu'un simple épisode ; aussi la nouvelle offre-t-elle un caractère d'unité bien plus prononcé que le drame. Ici, c'est Cardillac qui occupe la première place durant les trois premiers actes. Comme, d'autre part, le poète n'a rien voulu sacrifier de ce qui, dans le récit de son modèle, concernait la demoiselle et Olivier, il en est résulté comme un dédoublement du sujet qui a nui à l'unité d'action et d'intérêt.

était le plus horrible des criminels ! Olivier mourra plutôt que d'enlever à sa fiancée l'illusion qui, seule, peut adoucir son chagrin. Fort de son innocence, il lui suffit que Madelon lui conserve son affection. C'est l'âme joyeuse et la tête haute qu'il ira à l'échafaud. Le sort de ce grand cœur ne peut nous laisser froids; nous nous associons avec toute notre sympathie aux efforts surhumains tentés par Mademoiselle de Scudéri pour l'arracher à la mort, et l'heureux dénouement nous délivre d'une angoisse prolongée tout au long des deux actes. C'est certainement une erreur que d'avoir fait disparaître Cardillac à la fin du troisième acte, après avoir fait de ce personnage et de son destin le centre même de l'action. Mais il serait injuste de méconnaître le puissant intérêt que présentent encore les derniers actes, qui, grâce au personnage d'Olivier, se rattachent aux trois premiers par un lien suffisamment solide.

L'auteur aurait pu davantage concentrer l'action en attribuant aux personnages secondaires une moindre importance. Nous verrions disparaître, sans trop de regrets, le médecin Sérons, Jérôme, Bontems et le roi lui-même; ce sont là de simples « utilités », supportables quand elles ne font que passer sur la scène, mais encombrantes dès qu'elles l'occupent trop longtemps. Pour que Mademoiselle de Scudéri s'intéressât à Olivier, il n'était pas nécessaire qu'il fût le fils d'Anne Guiot. Tout ce qui concerne cette dernière est donc inutile à l'action. Si Miossens n'apparaissait que pour venir prendre la parure chez Cardillac, et exciter sa colère par une attitude insolente, son rôle conserverait toute son importance tout en étant moins chargé. Les scènes de l'exposition, trop longues, pourraient être facilement réduites. L'entrevue d'Olivier et Mademoiselle de Scudéri, au 4e acte, ne fait qu'amener une péripétie inutile. Enfin, les longs monologues ou discours de Cardillac, les interminables radotages de Caton ne perdraient rien de leur intérêt s'ils étaient ramenés à des proportions plus raisonnables.

Cette action trop touffue n'est pas toujours entièrement vraisemblable. L'attitude d'Olivier, lorsqu'il apporte la parure à Mademoiselle de Scudéri, est bien étrange. Comment pénètre-t-il dans une maison dont les portes sont fermées ? Pourquoi menace-t-il de mort la servante ? Voulant se confesser à la bienfaitrice de sa mère, il devrait prendre un ton plus humble et lancer des regards moins farouches. Pourquoi, le lendemain,

monte-t-il sur le marche-pied de la voiture de Mademoiselle de Scudéri pour s'enfuir aussitôt sans avoir prononcé un seul mot ? Dans la nouvelle de Hoffmann, il laisse du moins un petit billet qui renseigne la demoiselle. Lorsqu'il pénètre pour la deuxième fois chez cette dernière pour la supplier de renvoyer la parure à Cardillac, pourquoi commence-t-il de nouveau par lever le poignard sur La Martinière ? Pour sauver la maîtresse d'un danger imminent, est-il nécessaire de tuer d'abord la servante ? Etant venu avec des intentions si louables, qu'a-t-il à craindre de la maréchaussée ? Et pourquoi, pour la troisième fois, s'éloigne-t-il sans avoir dit ce qu'il voulait dire ? Si tant d'invraisemblances accumulées n'ont pas d'autre but que d'amener, au 4e acte, le revirement subit de la demoiselle, lorsque, mise en présence d'Olivier, elle refuse de le voir et d'entendre ses révélations, il était bien facile à l'auteur de les éviter en supprimant cette péripétie dont l'intérêt est bien faible. La ressemblance d'Olivier avec sa mère Anne Guiot, celle de Madelon avec Mlle de la Vallière sont des traits à la fois inutiles et peu vraisemblables — du moins le dernier. Mademoiselle de Scudéri s'intéresserait à Olivier, comme à Madelon, et à tous les malheureux, même si Anne Guiot n'était pas sa mère, et la ressemblance de Madelon avec la maîtresse du roi n'a aucune influence sur la décision de ce dernier.

Ces invraisemblances sont d'autant plus regrettables qu'elles sont entièrement inutiles et que l'action n'eût pu que gagner en clarté et en rapidité à leur suppression. Que l'on songe pourtant au chemin parcouru depuis la *Waldburg* et *Agnès Bernauer*, où l'intrigue est si peu vraisemblable que la pièce en devient impossible. Même dans les *Droits du Cœur*, les événements résultaient de combinaisons arbitraires du poète, n'avaient, dans la psychologie des personnages, aucune explication logique, se produisaient au gré de l'acteur et selon les besoins du moment. Dans *Mademoiselle de Scudéri*, au contraire, les invraisemblances signalées n'ont rien d'essentiel, n'affectent pas le cœur même du sujet : il serait possible d'y remédier sans rien changer aux caractères des personnages ni aux données générales de l'action. Ludwig subit encore l'influence de ses premiers modèles romantiques, mais s'en affranchit progressivement. Il a le souci de la logique et de la vérité, veut expliquer par le caractère des personnages tout ce qui arrive. C'est au désir de

vouloir tout expliquer que l'on peut attribuer la plupart des invraisemblances ou des longueurs de l'action. Et cela constitue, en réalité, un progrès essentiel, en quoi réside surtout l'importance de ce drame dans l'ensemble de la production dramatique de Ludwig. Les éléments romantiques, bien loin de l'emporter, n'y sont plus qu'à l'état de survivance; dans l'ensemble, l'observation exacte, la vérité psychologique ont triomphé ! *Mademoiselle de Scudéri* est peut-être la dernière pièce romantique de Ludwig, mais elle est plus réaliste encore que romantique, et c'est là, pour l'histoire des conceptions dramatiques de Ludwig, son mérite principal.

LES PERSONNAGES

L'étude des personnages, même de celui de Cardillac, le plus romantique de tous, ne pourra que nous confirmer dans cette opinion.

Cardillac

Cardillac, a pu dire un critique (1), est un monstre. Ce qu'il y a de monstrueux dans son cas réside, d'ailleurs, beaucoup moins dans le mensonge continuel de son existence, dans l'hypocrisie diabolique grâce à laquelle ce criminel forcené passe pour le modèle de toutes les vertus, que dans la violence démesurée de ses passions, la férocité de ses haines, et l'anormale complexité de sa nature, qui fait, de cet assassin endurci, le père le plus tendre et l'artiste le plus épris de son art. Ajoutons, pour compléter le monstre, que ses ardentes convictions démocratiques font de lui un ancêtre des Jacobins, et que, par ses idées sur l'œuvre d'art, il ressemble comme un frère à Otto Ludwig.

Les drames fatalistes et beaucoup d'œuvres de Kleist nous montrent des personnages dont l'existence est déterminée par une cause physiologique, un hasard de la naissance, une tare héréditaire. L'*Aïeule* de Grillparzer, *Le 24 Février* de Werner, *Käthchen von Heilbronn*, *Le Prince de Homburg*, *Amphitryon*, *La Marquise de O....*, *L'Enfant trouvé*, etc..., étudient des cas

(1) *A. B.*, I, XXXVII.

pathologiques de cette nature. Le châtelain de la *Waldburg*, déjà, se rattachait à cette nombreuse lignée. A son tour, Cardillac vient grossir la liste. Dès avant sa naissance, il portait en lui le germe fatal qui devait faire de lui, malgré lui, un criminel : « Si les cloches de Pâques avaient sonné, et si un ange s'était montré à ma mère au moment de ma naissance, mon âme serait blanche comme la robe de cet ange, je serais moi-même un modèle de vertu et d'innocence. » (1) C'est donc la fatalité qui a fait de lui ce qu'il est. Il ne peut échapper à son destin. Les lois obscures qui règlent notre vie intérieure, les infinies combinaisons qui font d'un être vivant un mystère insondable, sont des forces supérieures à la volonté humaine, qui n'est que leur fragile instrument. « L'homme est dominé par la nuit. Il est pour lui-même une énigme. Une force obscure le gouverne, il ne peut agir comme il veut ». (2) Il n'accepte donc pas la responsabilité de ses crimes : « Qu'est-ce que la faute ? Qu'est-ce ? Le coupable, c'est celui qui nous créa. Je ne me suis pas créé. Si je n'existais pas, je ne serais pas tel que je suis.... Comment quelqu'un peut-il, sans mon consentement, me donner la vie et m'ordonner ensuite : Prends de la peine, pour devenir meilleur que je ne t'ai fait...? Le bien n'existe pas sans le mal ; celui qui créa le bien créa le mal en même temps. Et si un Dieu le créa, le mal est aussi divin que le bien. Dieu ne peut rien créer qu'il ne soit lui-même. Et si c'est un autre qui a créé le mal, pourquoi l'a-t-il toléré ? Et s'il a dû le permettre, il ne peut donc pas le punir. Sottises ! le revers est aussi nécessaire que l'avers, la nuit que le jour ! » (3) Si Cardillac commet des crimes, c'est parce que Dieu l'a créé criminel ; c'est donc Dieu qui en est responsable. Cardillac souffre de les commettre ; il est plus malheureux encore que coupable ; les remords rongent son cœur, sa vie s'écoule dans la terreur. Les images de ses victimes le poursuivent dans ses nuits d'insomnie, le spectre du châtiment hante ses veilles. Il a conscience de l'horreur de ses crimes, mais une force plus grande que sa volonté l'oblige à les commettre. Ses remords même, par leur impuissance, ne prouvent-ils pas qu'il n'est point maître de ses actes ? Ses souffrances ne montrent-elles pas que, si l'enfer triomphe

(1) G. W., III, 181 (A. II, sc. 9).
(2) *ibid.*, 171 (II, 7).
(3) *ibid.*, 172 (II, 8).

en lui du ciel, c'est malgré ses propres efforts pour rester bon et vertueux !

Pourtant Cardillac a bien conscience que tous ces arguments sont autant de sophismes. On n'éprouve point de remords quand on ne se sent pas coupable; on ne redoute pas le châtiment quand on est sûr d'être une victime innocente de la fatalité. C'est donc en vain qu'il entasse autour de lui, comme un rempart protecteur, toutes les raisons qu'il peut trouver de ne pas croire en un Dieu vengeur. Quand il a épuisé toutes les ressources de la dialectique pour chasser de son âme la peur qui l'étreint malgré lui, d'un coin de la chambre s'élève une voix qui murmure comme un écho : « Et pourtant il y a un Dieu ! » Et cette voix douce comme un souffle léger, « le grondement de mille tonnerres ne l'étoufferait pas ». Cette souffrance, ces remords qu'il proclame injustes, il y reconnaît tout bas le commencement de l'expiation : « Car la punition la plus cruelle du méchant c'est, précisément, de ne pouvoir être entièrement méchant. Dans son cœur reste toujours un petit coin de ciel qui lui rappelle éternellement ce qu'il a perdu, une étoile devant laquelle la nuit recule en frissonnant, un souffle de fraîcheur où s'avivent sans cesse les charbons ardents qu'aucune pitié ne peut éteindre ». En vain il veut échapper à cette voix impitoyable : « Tu mens, lui crie-t-elle ; tu essaies de tromper Dieu et de te tromper toi-même ! » (1)

Ce déterminisme universel qu'il invoque pour démontrer son innocence, ce fatalisme qui doit faire de lui une victime digne de pitié, ces forces obscures et invincibles auxquelles est soumise notre apparente liberté, tout cela n'est donc, dans la bouche de Cardillac, qu'un expédient misérable par lequel il essaie vainement de se prouver à soi-même son irresponsabilité. Et c'est précisément parce qu'il sait combien cet expédient est fragile ; c'est parce qu'il éprouve, tout en faisant l'apologie de ses crimes, les plus cuisants remords, que Cardillac se distingue essentiellement des héros du drame fataliste, dont il semble, à un examen superficiel, l'un des représentants les plus typiques. Aux yeux du poète, comme à ses propres yeux, Cardillac est responsable, donc coupable. Les circonstances qui ont entouré sa naissance, la folie de sa mère, peuvent expliquer ses cri-

---

(1) *ibid*., 178 (A. II, sc. 9).

mes, mais ne les excusent pas. Maître Martin lui objecte avec raison, exprimant la pensée même de Ludwig : « Sans doute, le mauvais germe est en nous tous ; mais si nous le laissons se développer et nous envahir, nous en portons la responsabilité. J'ai rarement vu un bras comme le vôtre ; mais ce n'est pas le repos, c'est le travail qui lui a donné sa vigueur ; par l'exercice, on développe le bien comme le mal ». (1) Passage important, où s'exprime, sous une forme concise mais parfaitement claire, la conception désormais immuable que se fait Ludwig de la faute tragique. Le poète ne se contente pas, d'ailleurs, de l'exprimer abstraitement par la bouche de Martin. L'attitude et les paroles de Cardillac, au moment de mourir, la commentent et la confirment de la manière la plus dramatique : « Il y a un Dieu ? Il y a un Dieu ? Tu mens. Tu veux m'empêcher de mourir en paix.... Regarde là-bas, dans ce coin ; c'est de là que vient la voix... « *Il y a un Dieu* ! » Entends-tu Olivier ? « *Et pourtant il y en a un* ! ».... Entends-tu la voix murmurer : « *Il y a un Dieu, et malgré tout il y en a un* ! »... Et toujours, toujours : « *Il y a un Dieu* ! ». C'est tout près, autour de moi ! C'est en moi-même, je crois.... Comme j'ai peur !.... Oh ! mon âme ne peut échapper à ce murmure horrible, tant il est doux ! Il la tient prisonnière, éclaire sans pitié tous ses replis, au point qu'elle frissonne devant ses abîmes déserts et dévastés. « *Et pourtant il en est un* ! » Entends-tu ? « *Il en est un pourtant* ! » Hahahaha ! « *Pourtant il en est un ! Pourtant il en est un* ! » — Que ne suis-je fou ! » (2).

Cardillac est donc, pour le poète, un criminel responsable, et c'est un juste châtiment qui le frappe. Il en a fait en outre un criminel de grande envergure, dont le bras est armé non par une cupidité vulgaire, mais par une passion qui n'a rien de bas, et par une haine farouche, mais justifiée, contre les nobles paresseux et débauchés.

Sa passion pour les bijoux a deux causes : sa naissance et l'amour de son art. Ludwig a cru devoir conserver la donnée de la tare héréditaire, telle qu'il la trouvait dans la nouvelle d'Hofmann ; mais il s'écarte de son modèle lorsqu'il expose les circonstances dans lesquelles la mère de Cardillac a, pour la première fois, éprouvé elle-même la funeste passion qu'elle a trans-

(1) *ibid.*, 170-71 (A. II, sc. 7).
(2) *ibid.*, 209 (A. III, sc. 8).

mise à son fils. La scène de la séduction est, chez Hoffmann, du plus mauvais goût. Les modifications apportées par Ludwig sont toutes très heureuses. Dans sa pièce, la scène macabre du cavalier mourant subitement dans les bras de celle qu'il vient de séduire a disparu ; la séduction elle-même est moins soudaine, amenée avec plus de vraisemblance. En faisant du père de Cardillac un orfèvre, le poète explique, d'une manière naturelle, l'habileté et le talent du fils ; ce père est en outre un serf que son seigneur déshonore et tue, et cela explique la haine du fils à l'égard des nobles. Tout en évitant une faute de goût, Ludwig a satisfait à la logique et à la vérité en donnant, aux idées, aux passions et aux actes de son héros des causes naturelles, qui font de ce « monstre » un personnage cohérent et vrai. Le désir de tout expliquer, de donner les motifs de tous les actes accomplis par Cardillac montre que Ludwig, lorsqu'il a modifié les données de son modèle, a voulu surtout satisfaire à la vraisemblance et à la vérité psychologique.

L'Artiste

Mais si Cardillac, au cœur de la nuit, se glisse furtivement le long des murailles, dans les ruelles désertes, y attend au passage la victime imprudente, l'étend sur le sol d'un coup de poignard, lui arrache sa parure et s'enfuit avec son butin, ce n'est pas seulement pour assouvir sa haine contre les nobles orgueilleux, paresseux et débauchés, contre une caste à laquelle appartenait le séducteur de sa mère et le meurtrier de son père ; ce n'est pas non plus, simplement, parce qu'il a, comme sa mère, pour tous les bijoux, une passion voisine de la folie ; c'est aussi parce qu'il est un véritable artiste. C'est la mort dans l'âme qu'il se sépare des merveilleuses œuvres d'art écloses dans son cerveau avant de sortir de ses mains. Il aime ces œuvres comme des enfants nés de son sang. Ceux à qui leur richesse donne le droit d'enlever à l'artiste l'ouvrage auquel il a donné la vie, et qui reste à jamais son bien, lui semblent commettre un vol et mériter d'être dépouillés à leur tour. Le héros d'Hoffmann ne sait pas d'où lui vient cette haine pour les gens qui possèdent les bijoux sortis de son atelier. Celui de Ludwig en connaît la cause, et nous la révèle. Nous savons ainsi tous les mobiles de ses actes. Il n'est pas simplement, comme chez Hoffmann, un être que dominent

des puissances sinistres, aussi terribles par le mystère qui les environne que par les actes de folie qu'elles provoquent ; le Cardillac de Ludwig est un caractère; celui d'Hoffmann n'est qu'un jouet entre les mains du destin.

Le Cardillac de Ludwig est un artiste de race, un artiste selon le cœur du poète; il est le poète lui-même, et nous révèle la conception que ce dernier, à cette époque, se faisait de l'œuvre d'art. Il n'en est point de plus noble ni de plus haute. « Une chaise, une table, une selle, un soc de charrue peuvent être terminés, car l'outil est destiné à des fins précises et limitées. Dès que l'on peut s'en servir, il est réussi. Mais le beau n'est jamais fini, il peut toujours être plus beau ». (1) Parole que nous devons retenir, car elle explique toute la production poétique de Ludwig, son perpétuel désir de mieux faire, qui fut cause de tant de travaux préparatoires, de plans modifiés aussitôt que tracés, d'esquisses successives et différentes des mêmes sujets, de rédactions nouvelles d'une même scène, et, malheureusement aussi, de l'impuissance finale du poète à saisir un sujet, à le maîtriser comme le tigre sa proie, d'un seul bond et d'un seul coup de griffe (2). Maître Martin lui objecte que « le beau est une mesure, que ce qui est au-dessous ou au-dessus n'est plus le beau » (3), semblant indiquer que la beauté est une, ne peut être réalisée que d'une seule manière, dans des conditions qui ne se trouvent réunies qu'une fois. Cette mesure exacte qui est la condition même de la beauté, le génie seul, par une divination qui est un don du ciel, la découvre à coup sûr et sans qu'une longue initiation préalable soit nécessaire. Mais ceux dont le front n'est pas marqué du sceau divin, la foule des hommes simplement épris d'art et de beauté, doivent péniblement, en dépit de mille obstacles, chercher, souvent sans pouvoir la trouver, cette « mesure » exacte qui est la beauté même. Et c'est là, assurément, ce que veut dire Ludwig quand Cardillac affirme : « Le beau n'est jamais fini, il peut toujours être plus beau. » C'est-à-dire : le beau est un idéal jamais atteint, mais vers lequel il faut sans cesse et sans repos s'efforcer. La beauté ne se montre qu'à ceux qui l'aiment d'un amour vrai, désintéressé, et qui la recherchent sincèrement, sans trêve ni re-

---

(1) *Ibid.*, 165 (A. II, sc. 6).
(2) Cf. G. W., IV, 4.
(3) *Ibid.*, III, 165 (A. II, sc. 6).

lâche, bien que les efforts soient souvent douloureux et impuissants. Car la beauté est une chose mystérieuse, et dont les causes sont elles-mêmes entourées de mystère : « Qu'est-ce que le beau ? demande Cardillac. Qu'y a-t-il de beau à une parure ? Ce ne sont pas les pierres; ce n'est pas l'or non plus. Disposez-les un peu autrement; ce sera le même or, ce seront les mêmes pierres, et pourtant toute beauté aura disparu. De même que le reflet de la lune dans la cruche remplie d'eau, le beau est le reflet d'un beau supérieur, qu'il vous est impossible de saisir dans vos mains. Tout ce que vous pouvez faire, c'est de placer votre cruche de telle manière que la lune s'y reflète; et lorsque la cruche est bien placée, même l'eau impure a l'apparence de l'or ». (1)

Mais plus la recherche est pénible, plus sont douloureux les efforts pour saisir et fixer la beauté dans une œuvre d'art, et plus celle-ci est chère au cœur de l'artiste. Il ne s'en sépare qu'avec peine; il ne livre qu'à regret au public ignorant le fruit de ses méditations, l'œuvre où il a mis le meilleur et le plus intime de son être; il lui semble alors vendre son cœur même. Pourquoi, demande Cardillac, faut-il que l'artiste, pour vivre, doive se séparer de ses œuvres, les donner à un autre dont le seul mérite est d'être riche, et qui pourra, ensuite, les détruire ? « Car, s'il le veut, il peut mettre en morceaux le marbre qu'il achète; et s'il le fait, votre Dieu n'existe plus » (2) Cette pensée que d'autres jouiront du fruit de son travail, et pourront, si cela leur plaît, l'anéantir, excite la fureur de Cardillac, l'amène à commettre des crimes horribles pour rentrer en possession de ses parures : « Ces étincelles célestes, ces gouttes si douces, si délicieuses, du sang de mon cœur, faut-il qu'un autre.... Voyez, cette idée me rend fou ! » (3) Cardillac n'est plus ici, évidemment, l'image de Ludwig; mais il exprime encore les idées du poète quand il concède à Maître Martin qu'un tableau est fait pour être contemplé, et un livre pour être lu : « Un tableau n'est vraiment fini que lorsqu'il est mis sous les yeux du spectateur. Il en est de même pour les livres. Un livre est mauvais lorsqu'il ne trouve pas le lecteur convenable, celui qui, en le lisant, le finit véritablement. Aucun lecteur n'y prend autre chose que ce

(1) *ibid.*, 162 (A. II, sc. 5).
(2) *ibid.*, 169 (A. II, sc. 7).
(3) *ibid.*, 169-70.

qu'il y met lui-même. Pour un autre lecteur, le même livre a une autre signification. Lorsque vous faites un tableau, vous représentez la réalité telle que votre œil l'a contemplée. L'homme intelligent vous en est reconnaissant ; en voyant la réalité par l'intermédiaire de votre œil, il croit que la clarté, le calme de votre contemplation résident dans ses propres yeux. Il se sent plus grand de votre grande personnalité, appelle cela jouissance esthétique et vous en remercie » (1).

En conformité avec ces idées de Cardillac, Ludwig devait, plus tard, dans les *Shakespeare-Studien*, édifier tout son système dramatique sur l'affirmation qu'une pièce n'existe vraiment qu'au moment même où elle est représentée, que la collaboration du public est imposée au poète par les lois du théâtre. Dès maintenant, les idées esthétiques de Ludwig commencent à se fixer dans leurs traits essentiels. La conception qu'il se fait de l'art et du rôle de l'artiste est très élevée. « Le beau n'est jamais fini ; il peut toujours être plus beau ! » Parole particulièrement significative à une époque de production hâtive, d'œuvres qui, pour vouloir mettre l'art au service des passions populaires et des partis politiques, n'avaient plus rien de commun avec l'art véritable. L'artiste peut et doit agir sur ses semblables, les rendre meilleurs, les guider dans la marche vers l'idéal ; mais c'est à la condition de rester artiste, et de ne point usurper le rôle du tribun ou du moraliste. C'est indirectement, en créant la beauté, que l'artiste, par le moyen de l'éducation esthétique, contribue au perfectionnement moral des autres hommes. Son unique préoccupation doit être, par suite, la recherche incessante de la beauté.

Ces idées étaient en complète opposition avec celles qui régnaient, à la même époque, dans les cercles de la Jeune Allemagne. Il serait donc inexact d'inscrire *Mademoiselle de Scudéri* au nombre des pièces « à tendance » de l'époque, bien que les idées politiques et sociales de Cardillac semblent autoriser à le faire. En réalité, Cardillac ne ressemble pas à un « apôtre de la liberté » dans l'Allemagne opprimée d'avant 1848. Il n'a rien d'un républicain. Sa haine des nobles et de leurs privilèges s'éteint au pied du trône ; il aime le roi, précisément parce que celui-ci lutte lui-même contre la noblesse, dont il veut ruiner la puissance : « Que Dieu nous conserve le bon roi des bourgeois !

(1) *Ibid.*, 168.

(*à part*) : le gros rat qui mange les petits ! » (1) Il apparaît ainsi comme le précurseur des révolutionnaires français de 1789, plutôt que des libéraux allemands de 1848. « La noblesse de France est pourrie. Il manque à la belle France un jardinier qui taille, taille jusqu'au siège de la vie. Eh quoi ! Maître Martin ! Vous faites la chaise et vous n'avez pas le droit de vous y asseoir ? Vous produisez pour qu'un autre nage dans l'abondance ? Avec vos sueurs un autre distillle son vin. Puis, ivre de ce vin, il regarde autour de lui pour voir si vous n'avez pas une belle femme et s'il ne peut, au sang vigoureux et sain de votre maison, inoculer le poison qui ravage le sien. » (2) Mais Cardillac s'emporte aussi contre les juges corrompus, implacables aux pauvres, indulgents aux riches, et contre l'Eglise qui vend le ciel et le salut éternel. Il inaugure, avec son poignard, l'œuvre des terribles « jardiniers » dont la guillotine, dressée en permanence, devait, en effet, « tailler » dans les rangs de la noblesse « jusqu'au siège de la vie ». *Mademoiselle de Scudéri* se rattache ainsi au cycle des pièces que Ludwig se proposait de consacrer à la Révolution française. Et cela montre bien que si Ludwig se refusait à mettre son art au service des partis et des passions politiques, cependant les aspirations populaires vers plus de justice et de liberté ne le laissaient pas indifférent ; s'il combat les écrivains qui détournent l'art de sa destination véritable, qui est de créer la beauté, et ne voient en lui qu'un instrument commode de propagande politique ou sociale, il suit avec sympathie le mouvement irrésistible qui entraîne les masses vers une organisation meilleure de l'Etat et de la société. Ses pièces ne sont pas destinées à accélérer ce mouvement, ni même à simplement le favoriser ; elles veulent être et sont avant tout des œuvres d'art ; mais, inévitablement, l'écho des luttes politiques qui se livrent autour de lui s'y répercute, et leur donne, malgré sa volonté, un caractère d' « actualité » qui, d'ailleurs, ne nuit en rien à leur valeur artistique. Si on les dépouille de leur exagération, et surtout de leur caractère trop révolutionnaire. (« Il manque à la belle France un jardinier qui taille, taille..... »), les idées et les sentiments de Cardillac expriment les sentiments et les idées de Ludwig (3).

---

(1) *ibid.*, 170 (A. II, sc. 7).
(2) *ibid.*, 168-69 (A. II, sc. 7).
(3) Cf. Lettres de Ludwig à Gutzkow du 21 Février 1849 et à Heydrich, 1851. (*Sk. u. Fr.*, 195 ; G. W., VI, 348).

Cardillac est un des personnages les plus marquants du théâtre de Ludwig. Individualité aussi puissante que complexe, figure ravagée par la passion et par la haine, d'une vie extraordinaire, d'un relief vigoureux, il rappelle les grands criminels décrits par l'auteur de *Richard III* et de *Macbeth*. Tandis que, dans les *Droits du Cœur*, les personnages n'avaient pas encore de physionomie individuelle, ne vivaient pas d'une vie propre, et n'étaient, pour la plupart, que des schèmes sans couleur, dès la pièce suivante le poète nous révèle un don d'observation et d'individualisation remarquable. L'auteur d'un portrait tel que celui de Cardillac est à la fois un observateur attentif de l'âme humaine et un dramaturge véritable.

Les autres personnages

Plus encore que sur Mademoiselle de Scudéri, notre intérêt se porte ensuite sur Olivier. Il n'est pas seulement un personnage « d'utilité » qui doit permettre à la demoiselle d'intervenir, et s'effacer ensuite devant elle. Le sacrifice qu'Olivier fait à la fois de sa vie et de son honneur est plus beau, et force davantage notre admiration, que le dévouement de sa protectrice. En traçant son image, Ludwig lui a conservé la plupart des traits que lui avait attribués Hoffmann, et on peut le regretter, particulièrement en ce qui concerne son attitude étrange envers La Martinière.

En revanche, le poète nous montre une Mademoiselle de Scudéri sensiblement différente de celle de son modèle. Elle n'est plus, comme chez Hoffmann, au centre de l'action, et ne la dirige plus. Les motifs de son intervention en faveur d'Olivier restent les mêmes, mais les moyens qu'elle adopte pour triompher sont différents. Dans la nouvelle, la demoiselle n'éprouve, pour La Reynie, qu'une médiocre sympathie ; pourtant, ce n'est pas contre lui qu'elle engage la lutte ; elle reconnaît que rien, dans l'attitude du président, ne peut donner prise à la critique et qu'il doit croire Olivier coupable. Lorsqu'elle s'adresse au roi pour lui démontrer l'innocence d'Olivier, elle reproduit simplement le récit de ce dernier, sans attaquer La Reynie. Ludwig fait d'elle, sans nécessité, le champion du bon peuple opprimé ; en même temps que la grâce de son protégé, elle veut obtenir du souverain qu'il libère ses fidèles sujets du joug odieux que

fait peser sur eux le sanguinaire président. Ce rôle politique, arbitrairement attribué par le poète à son héroïne, ne diminue en rien, heureusement, la pureté et l'éclat de sa physionomie. Elle s'oppose à Cardillac comme le bien au mal, le jour aux ténèbres, la vérité au mensonge. En elle tout est clair, sincère, loyal; son visage est le miroir où ses pensées les plus fugitives se reflètent fidèlement. L'exquise bonté de son cœur apparaît dans ses moindres actes, lorsqu'elle s'efforce de rétablir entre ses domestiques une paix éphémère, aussi bien que dans sa tentative pour arracher un innocent à l'échafaud; plus gaie, plus touchante dans le premier cas, plus ardente et plus héroïque dans le second, elle est toujours celle sur laquelle l'âge n'a point de prise, et dont le cœur toujours jeune empêche d'apercevoir les rides du visage.

Les autres personnages, moins importants pour l'action, sont cependant tracés avec beaucoup de minutie et d'exactitude. Madelon conquiert notre sympathie par le malheur immérité qui la frappe, et surtout par sa confiance inébranlable en l'innocence d'Olivier et la fidélité de l'amour qu'elle lui a voué. Son rôle reste, malgré tout, secondaire. Serons, le fidèle médecin de la demoiselle, n'a d'autre rôle que d'exposer à Miossens les évènements antérieurs à la pièce. Miossens lui-même est le représentant d'une caste, et nous intéresse à ce titre beaucoup plus que comme individu.

Les personnages de Baptiste et de La Martinière, les deux domestiques de Mademoiselle de Scudéri, existaient déjà dans la nouvelle d'Hoffmann ; mais ils ont reçu de Ludwig une physionomie particulière qui les apparente à un autre personnage de son invention, celui de Caton. Baptiste, La Martinière et Caton représentent le peuple proprement dit. Tous trois sont des serviteurs dévoués à leurs maîtres, et qui, en raison de l'affection qu'ils éprouvent pour eux, font pour ainsi dire partie de la famille. Ils sont chargés, en outre, de mettre un peu de gaieté et d'humour dans cette pièce sombre, dans cette atmosphère de crimes et de mystères. Ici, Ludwig ne doit plus rien à son modèle. Il se sépare de lui précisément par ce mélange du comique et du tragique, qui lui apparaît, dès maintenant, comme la loi du drame. Baptiste et La Martinière n'arrivent jamais ensemble sur la scène sans se quereller et se moquer l'un de l'autre. Cela permet à la demoiselle de les gronder en riant, d'appeler « jeu-

nes gens » ces deux vieillards, et de les envoyer au lit comme de petits enfants. Le spectateur rit, oublie, pendant ce temps, la figure sinistre de Cardillac, et se repose de la violence des émotions qui sont venues coup sur coup l'atteindre.

Caton

Les discours, ou, plutôt, les radotages de la vieille Caton produisent un effet analogue. Les sottises qu'elle raconte, les superstitions dont est farci son cerveau, son importunité, dont aucune rebuffade ne peut avoir raison, sa croyance au diable et à sa présence continuelle parmi les mortels, son orgueil à constater qu'elle lui inspire personnellement une frayeur insurmontable, et que sa seule présence le met en fuite, sont les traits les plus caractéristiques de cette figure populaire. Gouvernante de l'avocat Claude Patru, qui habite dans la même maison que Cardillac, elle ne manque pas, chaque fois qu'elle passe devant la porte de ce dernier, d'entrer « pour un petit instant », simplement pour reposer ses vieilles jambes; mais elle profite de l'occasion pour raconter toutes les récentes prouesses du diable et déplorer les malheurs du temps. Pour elle, il est bien certain que l'auteur de tous les crimes récents ne peut être que le diable, dont elle se garde bien, d'ailleurs, de prononcer le nom redouté, et qu'elle appelle « le Dieu-nous-assiste ». C'est sûrement le diable qui s'est caché sous la figure d'Olivier Brusson: L'ennemi est ainsi dans la maison, et le danger est grand. Mais Caton veille; Caton fait peur au diable. Caton saura bien déjouer ses ruses et ses pièges. « Le Dieu-nous-assiste » ne veut pas entendre parler de moi. Il sait que je suis toujours sur mes gardes ! Dormez en paix, car Dieu et la Caton de Claude veillent ! » (1). Grâce à ce personnage, Ludwig a introduit, dans la couleur trop uniformément sombre de la nouvelle d'Hoffmann, une variété de tons très heureuse, en harmonie avec les lois de la scène. Il a réussi, par surcroît, à tracer un admirable portrait de femme du peuple bavarde, curieuse, importune et superstitieuse. Le talent que nous avons vu Ludwig déployer dans les scènes humoristiques de *Hanns Frei* et de la *Lande de Torgau* ne s'est point démenti dans *Mademoiselle de Scudéri*, dont cet heureux mélange du tragique le plus intense et de l'humour le plus comique n'est pas l'une des moindres qualités.

(1) G. W., III, 206 (A. III, sc. 6).

LE STYLE

La Caton de Claude ne dédaigne pas de faire des jeux de mots et de broder de jolies variations sur un thème déterminé, tout en jonglant avec les vocables :

« Le pieux maître est sûrement à l'église. C'est son temps (son heure). Ah oui ! en ce temps il est enfin temps de ne plus consacrer son temps qu'à, de temps en temps, — oh ciel ! je suis venue au monde en un temps — ce qui sûrement — oui, rien ne m'étonne plus » (1). Et plus loin : « Et ce même garçon qu'il a chassé aujourd'hui, il le conduit lui-même, avec la même main, par la même porte, dans la même maison et dans la même chambre, à cette même fille qu'il lui a refusée tout d'abord. Au point qu'on n'en croirait pas soi-même ses yeux même et ses oreilles même... » (2) Incorrigible, elle recommence à l'acte III. Madelon lui ayant dit : « Vous plaisantez, Madame Caton ; c'est votre genre ainsi », elle répond : « Croyez-vous que le manque de genre soit mon genre ? Je vous le dis : c'est là le genre du Dieu-nous-assiste. Gardez-vous de celui-là ! Je le lui dirai à lui-même, et de telle façon que cela ait du genre ! » (3).

Mais elle n'est point seule coupable de ces mauvais jeux de mots. Cardillac lui-même, au plus fort de son indignation, juge bon d'y recourir : « Qu'est-ce donc que la vie ?... Elle est la blessure ouverte au flanc du néant muet, et les hommes sont les vers de cette blessure, et chacun de ces vers épouvante l'autre en le menaçant du châtiment futur, cet épouvantail nébuleux ; et ainsi le néant dans le néant menace le néant d'un néant futur ». (4)

Mademoiselle de Scudéri continue, par endroits, les traditions de l'Hôtel de Rambouillet : « Si vous voulez être un chevalier, soyez d'abord un vaillant cavalier (littéralement : un sauveur) ; si vous êtes un homme, soyez-le véritablement, si vous ne voulez pas qu'une femme puisse désirer d'être un homme » (5). Tandis qu'elle attend le roi au passage pour l'adjurer une dernière fois de faire grâce à Olivier, son pauvre corps

---

(1) *ibid.*, 153 (A. II, sc. 2).
(2) *ibid.*, 154.
(3) *ibid.*, 205 (III, 6).
(4) *ibid.*, 196 (A. III, sc. 3).
(5) Wollt Ihr ein *Ritter* sein, so seid ein *Retter* (*ibid.*, 256 ; A. IV, sc. 14).

épuisé refuse de la soutenir ; elle s'affaisse sur une chaise, et constate avec mélancolie : « Tout le monde m'abandonne, et je ne puis me reposer que sur moi-même... en m'asseyant » (1).

Miossens, par une antithèse qui est, en même temps, un jeu de mots, indique l'opposition entre l'apparence et la réalité qui devait être un des principaux ressorts tragiques utilisés par Ludwig : « Cependant, ce n'est pas ici la réalité qui condamne, mais l'irréalité. » (2)

L'étude du monologue que Cardillac prononce avant de mourir, alors que le bras vengeur de Dieu semble déjà s'abattre sur lui, nous montre, d'autre part, comment Ludwig s'efforce, par la répétition d'un même mot, d'une même tournure, de mettre en relief un sentiment, une impression, une idée, de l'imposer au spectateur de même qu'elle s'impose au personnage. L'obsession du châtiment prochain est admirablement traduite par ce mot : *Dieu* qui revient à chaque instant sur les lèvres du coupable, par ces expressions toujours répétées, sous une forme à peine différente : « Il y a un Dieu... et pourtant il y en a un... il existe un Dieu... et cependant il y en a un...». Ce procédé sera repris dans les pièces suivantes, et porté à sa perfection dans les *Makkabäer*.

C'est la première fois que ces particularités de style apparaissent dans l'œuvre dramatique de Ludwig. Elles indiquent qu'un changement important est survenu dans la conception qu'il se faisait jusqu'ici de la tragédie en général, de son style en particulier. Ces répétitions, ces pointes, jeux de mots et concetti rappellent Shakespeare et son euphuisme, et démontrent que Ludwig, dès maintenant, subit l'influence directe du grand dramaturge anglais. Cela n'a rien que de naturel. Formé tout d'abord à l'école des romantiques et des auteurs du Sturm und Drang, il devait, par une marche logique, retrouver leur modèle commun, la source à laquelle ils avaient tous puisé. Désormais, négligeant ces intermédiaires auxquels il avait, à ses débuts, demandé des conseils et des inspirations, il se mettra directement à l'école du maître unique, dont ils avaient, d'ailleurs, exagéré les tendances et déformé les conceptions. Dans l'évolu-

---

(1) Allein auf mich muss ich *stehen*... oder *sitzen* (*ibid.*, 274 ; A. V, sc. 5).

(2) Le jeu de mots du texte ne peut se rendre en français : Doch ist es nicht das *Sein*, Mein Fräulein, nur der *Schein*, der hier verdammt (*ibid.*, 257 ; A. IV, sc. 4).

tion du théâtre de Ludwig, notre pièce constitue donc une étape décisive ; bien plus que sa dernière pièce romantique, elle est sa première pièce réaliste, conçue comme un drame shakespearien.

Outre les preuves tirées du personnage de Cardillac, déclaré coupable par Ludwig, et du style, les nombreux monologues et les longs discours des personnages, la nature de leurs réflexions et la manière dont ils les expriment révèlent l'influence déjà profonde de Shakespeare. Le long monologue de Cardillac (III, 3) rappelle celui d'*Hamlet*. Comme le prince danois, l'orfèvre parisien s'interroge sur la vie, les hommes, la destinée. Comme lui, et avec des images de même nature, il méprise l'humanité et l'existence : « La vie n'est qu'un fard posé sur la joue de la mort, rien de plus ; le jour n'est que la nuit devenue malade, une pâleur sur son noir visage » (1). Vertu, liberté, croyance, amour, philanthropie, tous ces grands mots sous lesquels on cache les laideurs de l'âme humaine, ne sont que bulles de savon, bâtardes du jour, qu'il fait défiler devant lui pour les crever et les renvoyer à leur néant. Si Cardillac, homme d'action à l'infatigable énergie, s'oppose à Hamlet, type de l'homme impuissant à agir, par contre, pour justifier ses actes, il invoque la même philosophie et l'exprime d'une manière identique. Ce monologue n'est d'ailleurs pas le seul de la pièce, s'il en est le plus significatif et le plus « shakespearien ». Il en existe d'autres, moins importants, mais dont le grand nombre indique qu'il y a là un procédé nouveau imité de Shakespeare. Tels sont : II, 8, le monologue de Cardillac (le mal est aussi nécessaire et justifié que le bien) ; II, 9 : la confession de Cardillac à Olivier, que seules quelques exclamations de ce dernier viennent, de temps en temps, interrompre ; II, 10 : le monologue d'Olivier (il ira, cette nuit même, chez la demoiselle) ; III, 1 : Monologue de Cardillac (il s'excite contre Miossens) ; III, 3 : Monologue du même Cardillac, après le départ de Miossens. Les images et les tournures y sont bien shakespeariennes : « Comme les privilèges des nobles, mes sentiments me sont innés, et je les transforme en privilèges de naissance. Je suis le seigneur de la haine des nobles, le chevalier du poignard, haha ! le comte de l'assassinat dans la rue. L'assassinat dans la rue a été longtemps leur privilège, et Paris en est la charte qu'ils ont vaillamment scellée

(1) *ibid.*, 197.

du sang de leurs victimes ! » (1) « L'amour de l'homme, c'est le désir de dominer. L'amour du loup, c'est de dévorer l'agneau ; l'amour de l'agneau, c'est de se laisser dévorer par le loup » (2). « Le combat, c'est la vie de l'animal. La destruction nous nourrit, nous nourrissons la destruction ; le poumon, comme un animal glouton, dévore l'air ; l'œil absorbe les rayons lumineux ; la ruse attend à l'affût la confiance ; la volonté cherche à dévorer les autres volontés. Et si nous ne détruisons pas les choses, les choses nous détruisent. La paix et l'ordre ne sont que pour les faibles ; car par eux le faible est fort, et le fort est faible »(3). III, 7 : Monologue de Madelon ; III, 8 : Dernier monologue de Cardillac avant de mourir (Ici encore, en effet, Olivier ne fait qu'interrompre de temps en temps les paroles de son maître) ; V, 4 : Monologue de Mademoiselle de Scudéri attendant le roi. A cette liste déjà longue, on pourrait ajouter les radotages de Caton, auxquels personne ne prête attention et ne répond, et qui sont, par suite de vrais monologues .

Le personnage de Cardillac imposait en quelque sorte l'emploi du monologue dans cette pièce. N'ayant pas de complices, il ne peut avoir de confidents. Cachant sa véritable nature sous les dehors d'une piété simulée, lui seul peut, se parlant à lui-même, révéler aux spectateurs ses sentiments réels, les mobiles de ses actes, ses intentions. C'est le monologue d'Hamlet qui a servi de modèle à Ludwig pour celui où Cardillac expose ses idées sur la vie et les hommes. Mais il semble que notre poète ait aussitôt transformé en procédé ce qui n'était primitivement qu'une conséquence inévitable du rôle de Cardillac, et qu'il en ait usé sans beaucoup de mesure.

Faut-il, dans l'emploi du vers, voir aussi l'influence de Shakespeare ? On peut l'admettre, mais sans qu'il soit nécessaire de l'invoquer pour expliquer que Ludwig ait cru devoir renoncer à la prose. En donnant à son drame un cadre historique, Ludwig a voulu en faire une tragédie de haut style, pour laquelle l'emploi du vers était en quelque sorte imposé. L'habileté avec laquelle, dans *Hanns Frei*, il nous avait semblé manier le Knittelvers ne lui fait point défaut dans l'usage du pentamètre iambique. Très habile versificateur, véritable virtuose du rythme

---

(1) *ibid.*, 196.
(2) *ibid.*, 198.
(3) *ibid.*, 198-99.

et de la prosodie, il adapte aisément le vers tragique aux sentiments et à l'intelligence des personnages et se montre déjà adroit à construire les longues périodes à la Shakespeare.

L'adoption du vers a eu pour conséquence celle d'un vocabulaire plus choisi, et, dans l'ensemble, d'un style plus relevé, d'un ton plus régulièrement soutenu. Les trivialités qui nous choquaient encore dans les *Droits du Cœur* ont presqu'entièrement disparu ; s'il en subsiste encore quelques-unes, elles sont justifiées par les caractères ou les situations.

CONCLUSION

Partout, au cours de notre examen de la pièce, nous avons noté des progrès importants ; la conception du sujet, la marche de l'action, les caractères, le style, tout contribue à nous donner l'impression que la période d'erreurs et de tâtonnements est près d'être terminée ; le poète a maintenant une conception de la faute tragique semblable à celle de Shakespeare ; il sait expliquer les actes des personnages par des motifs psychologiques, les placer dans le milieu historique qui les détermine, en montrer les origines, proches ou lointaines ; ses personnages ne restent plus, comme dans *Agnès Bernauer*, étrangers les uns aux autres ; ce n'est plus le hasard seul qui les met en présence, comme dans les *Droits du Cœur*, mais les rapports qu'ils ont entre eux sont rendus vraisemblables. Le poète nous montre des personnages vrais, même quand ils sont, comme Cardillac, issus de son imagination ; il veut observer et reproduire la réalité mais sans rien sacrifier de la beauté esthétique ; il observe la loi de l'alternance nécessaire du comique et du tragique, et met dans sa pièce d'admirables personnages humoristiques. S'il faut regretter qu'une imitation trop fidèle de Shakespeare l'ait amené à ressusciter, sous une forme nouvelle, l'euphuisme, qui ne convenait ni à sa pièce ni à son public, il faut, en revanche, reconnaître que l'emploi du vers a eu d'heureuses conséquences sur la langue elle-même et donné à l'ensemble de la pièce une valeur esthétique supérieure à celle des pièces précédentes.

Mademoiselle de Scudéri n'est donc ni une pièce romantique ou fataliste, comme le croit Heydrich (1), ni même une pièce

(1) *Sk. u. Fr.*, 194

historique manquée, comme l'affirme Bartels (1). Elle est un drame psychologique, avec arrière-plan historique; examiné en soi, ce drame a une valeur indéniable; mais son importance apparait encore plus grande si on le considère dans l'ensemble de l'œuvre dramatique de Ludwig, et en raison de la place qu'il y occupe.

Et pourtant il ne fut pas admis aux honneurs de la représentation. Ludwig l'envoya, le 6 janvier 1849, à Gutzkow, alors dramaturge officiel du théâtre de la cour à Dresde, en lui demandant s'il avait quelque chance d'être accepté, et de lui indiquer les corrections désirables. Il ne se dissimulait pas les défauts de son œuvre : « Elle est un peu longue; on pourrait pourtant la réduire aux dimensions normales. On pourrait, en particulier, laisser tomber les monologues de Cardillac, et surtout les passages où il expose son esthétique rudimentaire (élémentaire), dont je ne sais pas moi-même comment ils se sont glissés dans la pièce ni quel rôle ils doivent y jouer... Çà et là, à cause des jeunes dames qui constituent la crême du public, on pourrait atténuer les expressions. Le poète tragique doit atteindre le cœur, mais sans déplacer le vêtement qui couvre la poitrine. » (2) L'accueil de Gutzkow fut sympathique. Ludwig l'en remercia quelques jours plus tard, et ajouta : « Ce drame est devenu une pièce étrange. Il est plus facile d'expliquer comment elle a pris cette forme, que de la défendre. Je vous l'ai envoyée avec autant de hâte que j'en ai mise à la composer, afin d'en être délivré extérieurement aussi vite qu'intérieurement; en la composant, en effet, je me libérai, comme d'un fardeau, de l'excitation qu'avaient, en ces derniers temps, fait naître en moi les évènements politiques de Vienne. » (3)

Les modifications demandées par Gutzkow auraient donc permis à Ludwig de faire jouer sa pièce à Dresde. Mais c'est la période de sa vie où, semblable à Cardillac, le beau lui semble pouvoir toujours être plus beau, et où la meilleure manière de corriger les défauts de ses œuvres lui paraît être d'en composer

(1) *A. B.*, I, XXXVII.

(2) G. W., VI, 348. Comme nous l'avons montré plus haut, Cardillac, dans les passages où il expose son esthétique, n'est, en réalité, que le porte-parole de Ludwig lui-même. Mais ces passages font précisément de Cardillac un personnage de haute envergure, empêchent de voir en lui un simple et vulgaire criminel.

(3) G. W., VI, 349.

de nouvelles, d'où ces défauts seront absents. Il ne profita donc pas de l'occasion qui s'offrait à lui. Heydrich explique le refus de Ludwig en disant que le poète s'était, dans l'intervalle, fait une conception nouvelle de la tragédie. (1) C'est là une erreur, s'il est vrai que sa conception première s'était déjà modifiée avant la rédaction de *Mademoiselle de Scudéri*, particulièrement en ce qui concerne la faute tragique. En réalité, les changements demandés par Gutzkow parurent trop considérables à Ludwig ; nous apprendrons d'ailleurs, par l'histoire de la *Rose du Presbytère* et du *Forestier*, qu'il n'aimait pas à revenir sur une pièce quand dans son esprit elle avait reçu une forme définitive ; en outre, il ne voulait pas, en procédant à un remaniement, retomber dans l'état d'excitation et d'inquiétude où l'avaient plongé les évènements politiques de Vienne, et dont il était heureux de s'être libéré en terminant sa pièce. La lettre qu'il écrivit à ce sujet à Heydrich, en 1851 (2), prouve à la fois sa modestie et son admirable conscience d'écrivain : « Gutzkow voulait en faire une pièce convenable — ; pour ma part, je ne considérais cette œuvre que comme un vase où je pourrais verser, pour m'en délivrer, les sentiments que j'éprouvais alors ; elle devait me permettre en outre de satisfaire le penchant qui me portait à décrire des caractères bizarres. Mais il faut que j'aille plus avant, et cette pièce ne doit pas avoir été pour moi autre chose qu'une étude. Par conséquent, de toutes façons, nous ne l'imprimerons pas ». Il n'en parla plus, désormais, qu'avec une certaine répugnance, mais n'en détruisit jamais le manuscrit. Cela semble bien indiquer qu'en réalité la pièce avait été pour lui plus qu'une simple « étude », et qu'il n'avait pas définitivement renoncé, soit à l'imprimer, soit peut-être à la faire jouer. (3)

(1) *Sk. u. Fr.*, 195.

(2) *ibid.*, 195.

(3) Successivement Wildenbruch et Wilhelm Buchholz ont tenté de remanier la pièce de Ludwig en vue de la représentation. L'adaptation de Wildenbruch fut mise à la scène à Berlin, celle de Buchholz à Munich, sans grand succès dans les deux cas, semble-t-il. A son tour Mademoiselle Cordelia Ludwig, fille du poète, concentra les cinq actes de *Mademoiselle de Scudéri* en trois seulement, et donna, à la pièce ainsi modifiée le titre de *Cardillac* (Cf. *O. L.* 386).

CHAPITRE XI

LA ROSE DU PRESBYTERE (1845-1848) (1)

Comme les *Droits du Cœur* et *Mademoiselle de Scudéri*, on a voulu rapprocher la *Rose du Presbytère* des productions tendan-

---

(1) *Die Pfarrrose. Ein Trauerspiel.* Heydrich (*Sk. u. Fr.*, 188-89), donna le premier quelques renseignements sur cette pièce, qui a été publiée pour la première fois par A. Stern (G. W., III) d'après le texte de l'unique manuscrit entièrement rédigé et qui compte 128 pages.

Outre le manuscrit du texte, le G. S. A. possède des cahiers d'études, d'esquisses et de plans, qui proviennent en partie du legs Cordelia Ludwig.

1. Des Pfarrers Tochter von Taubenheim Trauerspiel in 5 Aufzügen. Skizze. In-4° oblong (8 pages).
2. Pfarrrose. Eine Pfarrtochter. Tragisches Idyll in 5 Aufzügen. Skizze vom 22. August 1847. Cöln bei Meissen.
   Deux cahiers sont réunis sous ce titre, paginés de 1 à 47 et de 47 à 120. Ils renferment des esquisses détaillées de la pièce, acte par acte et scène par scène.
3. Pfarrrose. Tragisches Idyll in 3 Aufzügen. Analyse à peu près complète de la pièce.
4. Zur Pfarrerstochter von Taubenheim. Volks-Trauerspiel. Sous ce titre sont cousus ensemble dix cahiers entièrement écrits, et d'une écriture très serrée. Vers la fin apparaissent des fragments rédigés.
5. Pfarrrose. Tragisches Idyll in drei Aufzügen. Cahier in folio broché, renferme d'abondantes notes et une analyse détaillée, acte par acte, scène par scène. A la fin, 2 pages de rédaction.
6. Un cahier catalogué comme *Sammelheft n° 1* renferme 3/4 de page sur ce sujet.

Le manuscrit n° 2 renferme, sur la page du titre du 1er cahier, les remarques suivantes : « Aeusserste Jugend — und Liebesglut in den beiden Liebenden. Nur dadurch wird das Ganze möglich und erträglich. Beide sind unverdorben und frisch. Hinter seinem grässlich kalten Hohn flammt eine Hölle von Schmerz verborgene, wild gewordene Liebe. Bei ihr die titanische Kraft der Jugend, die sich immer aufrafft und an die Realität des Schmerzes nicht glauben kann. Sie ist daher nichts weniger als larmoyant. Wustenfels ist ein eingefleischter Adeliger, der noch im Traume nicht geahnt, man könne nur zweifeln an der Vortrefflichkeit und Ausschliesslichkeit der Race. Ebenso wenig zweifelt er an dem Complott des Pfarrers mit den Seinigen, sich einzuschwärzen. Seine ganze Gewissenhaftigkeit beschränkt sich auf die Categorie der militärischen Ehre und der Reinerhaltung des Adels. Er denkt, wie er Schicksal spielt, den armen Jungen, den er auf seine Weise lieb hat, zu retten. Treuenfurt ein steifer Adelsmensch ohne den Witz und die Kameradlichkeit und Treuherzigkeit des Wustenfels. Gräfin eine vornehme aber edle Natur, leidenschaftlich »

(Le personnage de Treuenfurt comme ceux de Fellmann, « Falkensteins Kammerdiener » Martin, « Knecht in der Pfarre », Bettchen « Sibylle's Freundin », prévus dans ce plan, disparurent par la suite.)

cieuses de la Jeune Allemagne. En composant ces pièces, Ludwig aurait définitivement montré sa prédilection pour un « drame bourgeois avec arrière-plan actuel » (1). Que le séjour de Ludwig à Leipzig et les relations qu'il y noua, aient pu donner, à ses convictions démocratiques, une vigueur nouvelle, peut-être même une couleur plus foncée, cela est assurément possible; que les questions politiques, sociales ou religieuses agitées alors dans le public, aient pu déterminer, chez Ludwig lui-même, le choix de certains sujets, rien de plus naturel. Mais cela est de médiocre intérêt; ce qui doit surtout préoccuper le critique, c'est d'examiner si l'écrivain a voulu, en composant telle pièce, faire triompher telle conception politique ou telle revendication sociale, plutôt que de créer une œuvre d'art, ou si, au contraire, tout en « vibrant avec ses contemporains » (2), il a su, dans son œuvre, conserver la sereine impartialité du véritable artiste. L'étude de la *Rose du Presbytère,* comme celle des deux pièces précédemment examinées, va nous prouver que Ludwig reste toujours le poète incapable de désobéir aux règles de l'art véritable.

Histoire de la pièce

L'histoire de la pièce, l'étude de ses formes successives, montrerait les progrès réalisés par le poète dans le sens de la simplicité de l'intrigue et d'une plus exacte observation de la réalité. Il en est fait mention dès 1844 dans un cahier concernant la *Waldburg.* L'auteur y travailla surtout à partir de 1845, en été et en automne, à Garsebach et à Meissen. Mais il lui fit subir, dans les années suivantes, et jusqu'en 1850, des modifications nombreuses, parfois importantes. Contemporaine à la fois de la *Waldburg,* de la 4e rédaction d'*Agnès Bernauer,* des *Droits du Cœur,* de *Mademoiselle de Scudéri* et du *Forestier,* possédant encore les défauts des premières, mais montrant déjà les meilleures qualités de la dernière de ces pièces, on y voit précisément l'auteur se guérir peu à peu de ses imperfections, et aboutir à une conception dramatique nouvelle qui devait s'affirmer avec éclat dans le drame forestier.

(1) Cf. *O. L.*, 218-19; *A. B.*, I., XXIX.
(2) Lettre de Ludwig à Ambrunn, 17 Mars 1845. (*O. L.*, 218).

C'est tout d'abord sous la forme d'une « tragédie populaire » en cinq actes qu'il voulut composer *La Fille du pasteur de Taubenheim*. Un certain Rasteolli y jouait, auprès de Fritz de Taubenheim, le rôle du mauvais conseiller, tout comme Franz auprès de Weissenbeck, ou Campobasso auprès du duc de Bourgogne. Ce personnage, tout d'abord essentiel, disparut par la suite. L'auteur sacrifia aussi un infanticide et un suicide prévus dans le plan initial. Le drame populaire du début devint ensuite une « idylle tragique » en trois, puis de nouveau en cinq actes, reçut enfin, avec le nom de « tragédie », la forme définitive que Stern a publiée dans son édition d'après le manuscrit mis au net par le poète lui-même.

Analyse de la pièce

Le pasteur Döring a élevé ensemble sa fille Rose et le seigneur de l'endroit, Fritz de Falkenstein. Il est fier d'avoir mené à bonne fin cette tâche difficile. Grâce à son exemple et à son enseignement, Rose et Fritz sont également vrais, sincères, ouverts, naturels. Pourtant, cette éducation en commun a eu une conséquence que le bon pasteur ne soupçonne pas : l'amitié des deux enfants s'est peu à peu changée en un sentiment plus tendre; au moment où commence la pièce, des serments d'amour ont été échangés, et depuis déjà trois mois, Fritz a décidé de prendre Rose pour femme. Tout cela à l'insu du pasteur, par crainte de le voir s'opposer à l'union projetée. Cette crainte est, d'ailleurs, justifiée. La mère de Rose, au contraire, issue de noble souche, a toujours conservé l'espoir de voir, par ce mariage, corriger l'injustice du sort qui l'a contrainte à une mésalliance. Elle a donc toujours engagé Rose à se montrer coquette envers Falkenstein, mais sans décourager le médecin Werner, autre prétendant, roturier, hélas ! mais encore présentable et plus sûr. Tant qu'elle n'a pas eu conscience de l'indignité du rôle que lui fait jouer sa mère, Rose, en fille naïve et obéissante, s'est conformée à ses indications; dès qu'elle a eu enfin compris les visées maternelles, elle a complètement cessé de voir Werner.

La pièce commence le jour du 22e anniversaire de la naissance de Falkenstein. Un oncle du jeune homme a stipulé, dans son testament, que ce jour-là, à minuit, la comtesse Rudolfine de Diemar se rendrait, avec ses parents, au château de Falkenstein.

A minuit, en présence d'un notaire, Fritz et la comtesse devront déclarer s'ils veulent l'un de l'autre pour époux. Si tous deux acceptent, les biens de l'oncle leur appartiendront en commun; si l'un d'eux refuse, c'est l'autre qui sera son légataire universel. Fritz a choisi ce même anniversaire pour proclamer, au cours d'une fête de nuit qu'il donnera dans son parc, ses fiançailles avec Rose. Il espère arracher au pasteur, par cette déclaration publique, un consentement que le père ne pourrait refuser sans nuire à la considération de sa fille.

Mais Werner, que la nouvelle attitude de Rose à son égard surprend et inquiète, lui fait demander, par sa sœur Sabine, de déclarer ses véritables sentiments, afin qu'il puisse y conformer sa conduite. D'autre part, le pasteur, pour qui Werner était, au jeu de dominos, un précieux partenaire, et qui souffre de son absence prolongée, annonce l'intention d'aller, dès le lendemain, lui en demander la raison. Pour éviter que Werner ne révèle à Döring les relations de sa fille et de Falkenstein, Rose décide de le voir auparavant. Par un billet qu'elle remet à Sabine, elle lui demande de se rendre, le soir même, à dix heures et demie, sous une tonnelle du parc de Falkenstein, pendant la fête nocturne.

Le contenu de la lettre est aussitôt dévoilé par Sabine à son amoureux Freitag. Celui-ci, qui croit avoir à s'acquitter, envers Falkenstein, d'une dette de reconnaissance, convaincu que ce dernier est victime des intrigues de toute la famille du pasteur, court vers le château pour apporter au jeune seigneur le précieux renseignement, lui ouvrir ainsi les yeux et le sauver du grave danger qui le menace. Freitag trouve Falkenstein en compagnie d'un de ses amis, Wüstenfels, arrivé le jour même au château. Wüstenfels croit, lui aussi, que son ami est la dupe d'une coquette dangereuse. Chargé par le notaire de remplir auprès de lui une mission qu'il avait oublié d'exécuter, il s'en acquitte aujourd'hui même, et veut profiter de sa présence pour convaincre Falkenstein de l'indignité de Rose. Sous l'effet des révélations de Freitag et des observations de Wüstenfels, Fritz passe de l'incrédulité à l'incertitude, de l'incertitude au doute; persuadé enfin que Rose le trompe, il décide de la surprendre cette nuit même pendant son rendez-vous avec Werner.

A dix heures et demie, Falkenstein conduit sa fiancée sous la tonnelle et s'éloigne, bientôt remplacé par Werner. Celui-ci, qui a su démêler, à travers les bavardages de Freitag, les intentions

de son rival, joue à merveille le rôle qu'il suppose qu'on attend de lui. Au moment où Fritz, frappant dans ses mains, fait illuminer soudainement la tonnelle, les invités aperçoivent Rose qui se débat dans les bras de Werner. Fritz insulte gravement celle dont il devait, cette même nuit, faire sa fiancée, et l'abandonne à Werner. Le pasteur indigné interdit à sa fille de jamais reparaître à ses yeux.

Au quatrième acte, Rose, bien décidée à lutter pour reconquérir son bonheur perdu, se rend au château pour expliquer sa conduite à son fiancé. Elle est reçue par Wüstenfels qui ose, au nom de Falkenstein, lui proposer de l'argent et un marché honteux. Elle refuse avec indignation, mais Wüstenfels n'hésite pas à commettre un affreux mensonge, et déclare à Fritz qu'elle a accepté avec empressement et l'argent et le marché, et renoncé sans regret à un amour qui, pour elle, n'était qu'une comédie. Fou de rage, Falkenstein lance ses chiens et ses gens à la poursuite de Rose, qui s'éloigne à pas lents, dédaigneuse. Et tandis qu'au château Fritz donne l'ordre de tout préparer pour célébrer, dans quelques instants, ses fiançailles avec la comtesse Diemar, Rose arrive près de la maison paternelle, dont l'entrée lui est désormais interdite, pénètre dans le cimetière attenant au presbytère, et s'affaisse sur une tombe. Elle ne veut pourtant pas renoncer à la lutte. Puisqu'on l'empêche de voir Fritz, elle lui écrira, lui prouvera qu'on l'a trompé, qu'elle est toujours digne de son amour. Elle écrit sa lettre au clair de lune, et demande à Sabine de la faire parvenir sans retard à Falkenstein. Elle essaie ensuite, mais en vain, de pénétrer jusqu'à son père, malade de chagrin, et en danger de mort par la faute de sa fille. Sa mère, impitoyable, lui interdit l'accès de la maison paternelle tant qu'elle n'aura pas promis d'épouser Werner. Cependant, dans le lointain, retentissent les cris de joie des habitants du village qui célèbrent les fiançailles de Fritz et de la comtesse. C'en est trop pour la malheureuse que tout le monde abandonne, et que sa mère elle-même vient de maudire. Elle crie sa douleur en mots entrecoupés, puis s'évanouit, vaincue par la folie naissante, au milieu du fracas des bombes, des vivats, et des sons joyeux d'une musique de danse.

Au cinquième acte, Rose trouvée évanouie a été conduite à la maison de Werner où Sabine la garde. Elle a perdu la raison, et n'a plus que l'idée fixe de mourir en absorbant de l'opium. Elle profite de l'absence de Sophie pour aller prendre le flacon

qui le renferme. Elle ne reconnaît ni son père, ni Falkenstein, qui sait maintenant la vérité, et que Rose est victime des mensonges de Sabine et Wüstenfels. Ce dernier arrive, lui aussi, pour reconduire au château son ami ; mais celui-ci le provoque et le tue. Rose, qui a bu le poison libérateur, meurt à son tour, et son fiancé désespéré se tue sur son cadavre. Le malheureux père reste seul avec sa douleur ; il s'incline pieusement devant le Dieu qui laisse périr, sous les coups de l'envie, ceux qui le représentent sur terre, et qui nous attire à lui par la voie de la souffrance et du désespoir. Il le remercie sans le comprendre.

Invraisemblances de l'action

Pour que l'action de cette pièce puisse se dérouler conformément aux intentions de l'auteur, un certain nombre de conditions sont nécessaires, dont quelques-unes ne sont pas d'une entière vraisemblance. Il faut, par exemple : que Falkenstein décide de proclamer ses fiançailles avec Rose la nuit fixée par l'oncle défunt pour l'entrevue avec la comtesse Diemar ; — il faut que Werner fasse, ce même jour, demander à Rose s'il doit ou non renoncer à elle, et que le pasteur ait l'intention d'aller le lendemain demander à Werner les motifs de son absence prolongée ; il faut que Rose ignore les intentions de Fritz, et fixe un rendez-vous à Werner pour cette même nuit, pendant la fête donnée dans le parc du château ; — il faut que Wüstenfels ait oublié pendant trois mois la mission dont le notaire l'avait chargé auprès de Falkenstein et qu'il songe à s'en acquitter le jour même où l'affaire qu'elle concernait doit recevoir sa solution ; que sa mémoire lui eût été infidèle un jour de plus, la pièce ne pouvait avoir lieu ; il faut que Freitag connaisse et raconte à Werner les dispositions prises par Falkenstein en vue d'une illumination subite de la tonnelle à dix heures et demie ; que Wüstenfels trouve à point nommé, dans le secrétaire de Falkenstein, un rouleau de cinq cents écus qu'il offre à Rose ; que Falkenstein accepte sans examen les mensonges pourtant énormes que lui raconte Wüstenfels. Pourtant, à la réflexion, la plupart de ces invraisemblances ne sont qu'apparentes. Que Falkenstein choisisse, pour ses fiançailles, le jour anniversaire de sa naissance, cela n'a rien que de très naturel ; ainsi s'explique parfaitement le choix du même jour par l'oncle défunt pour

l'exécution de ses dernières volontés ; seule l'heure fixée est par trop « romantique » encore. Le désir manifesté par Werner de connaître les sentiments de Rose à son égard est très légitime ; qu'il l'exprime précisément au jour de l'action, cela n'est pas plus invraisemblance que s'il le faisait connaître la veille ou le lendemain ; et si l'on voulait interdire aux auteurs dramatiques toutes les coïncidences de ce genre, combien de pièces subsisteraient ? Le rendez-vous accordé par Rose à Werner est expliqué par l'auteur : le temps presse, il importe que Rose parle à Werner avant son père ; en outre, le tempérament espiègle de la jeune fille, son mépris du qu'en-dira-t-on et de la morale de l'apparence la poussent à tenter l'aventure. Le pasteur ignore les sentiments et les projets de Rose et de Fritz parce qu'il est aveuglé par sa trop grande confiance en son système d'éducation ; et cet optimisme est naturel chez un pasteur. Les deux amoureux lui cachent leurs intentions, car ils savent bien qu'il les combattrait ; ils veulent les lui faire connaître, mais de telle manière qu'il ne puisse s'y opposer. Ils ont tort, mais ils n'ont pas tort sans motif. Leur dissimulation, qui est un des éléments de leur faute tragique, en ce sens qu'elle est en contradiction avec leur naturel comme avec l'éducation reçue, est suffisamment expliquée. Que Rose reste auprès de la tonnelle et se laisse surprendre dans les bras de Werner, il ne faut point trop s'en étonner : la scène de la surprise préparée avec soin par Falkenstein, avec la collaboration tacite, mais efficace, de Werner, se déroule avec une telle rapidité que Rose n'a pas le temps de réfléchir ; la catastrophe éclate, irrémédiable, avant même qu'elle ait pu tenter d'y échapper. Le trouble, la confusion, la honte, la présence des invités, l'illumination subite, les insultes de Falkenstein l'empêchent de prononcer le mot, cet « unique mot » qui, d'après elle, aurait tout sauvé. Falkenstein, égaré par la jalousie, accepte trop facilement peut-être ce que lui dit Wüstenfels. Mais cette crédulité est conforme à sa nature droite et sincère, et aussi à sa jeunesse. Seules les défaillances de mémoire de Wüstenfels, et son arrivée au château le jour même de l'action, ne trouvent pas d'explication satisfaisante, et constituent une invraisemblance réelle, importante d'ailleurs en raison du rôle considérable joué par ce personnage. Il y a là un ressort essentiel de l'action ; on doit d'autant plus regretter qu'il reste extérieur et artificiel, sans autre justification que

d'être indispensable pour amener le dénouement. Ludwig devait lui-même d'ailleurs, un peu plus tard, déplorer la présence de ressorts du même genre dans *Emilia Galotti.*

Mais il nous importe surtout de savoir si l'auteur est, à cet égard, en progrès sur sa manière antérieure. Une comparaison avec la pièce d'*Agnès Bernauer* nous renseignera suffisamment sur ce point, car les deux œuvres sont, en partie, contemporaines. (1)

Dans les deux pièces, il s'agit de l'union d'un gentilhomme et d'une jeune fille du peuple. Dans un cas, le mariage est déjà conclu, et les menées des intrigants visent à le faire rompre; dans l'autre, il est sur le point d'être conclu, et le parti adverse cherche à l'empêcher. Dans les deux œuvres, les ennemis de la femme cherchent à convaincre l'homme qu'elle ne l'a épousé, ou ne veut l'épouser, que par intérêt, qu'elle ne l'aime pas, et qu'elle le trompe avec un homme du peuple. Leurs efforts sont couronnés de succès; les fiancés, comme les époux, deviennent étrangers l'un à l'autre, la femme périt de mort violente. La vérité, dans les deux cas, est combattue et vaincue par le mensonge et l'intrigue. Mais cette victoire n'est qu'apparente : par la mort des deux héroïnes, la vérité triomphe, quitte le monde terrestre indigne d'elle, et va retrouver, dans les espaces célestes, l'astre qui est son véritable séjour. (2)

Les analogies se retrouvent jusque dans les détails. Les deux pères, que les adversaires représentent ambitieux et mûs par l'intérêt, sont, au contraire, opposés à l'union de leur fille avec le gentilhomme. Les deux filles ont pour leurs pères une affection profonde, mais leur amour est plus fort que la piété filiale. C'est un rendez-vous nocturne dans une tonnelle de jardin qui amène la rupture violente entre les époux et les fiancés. Pourtant, quels progrès accomplis d'une pièce à l'autre ! Comme la scène de la surprise est, dans la *Rose du Presbytère*, plus vraisemblable que dans *Agnès Bernauer* ! Ici, le rendez-vous est combiné et agencé de toutes pièces par les ennemis d'Albert et d'Agnès. C'est Rose elle-même, au contraire, qui arrange son entrevue avec Werner. La complication inouïe d'intrigues, de malentendus, de moyens extérieurs, la crédulité universelle qui

(1) La 4e rédaction de *l'Ange d'Augsbourg* fut terminée en 1846 ; depuis 1844 le poète travaille à *la Rose du Presbytère*, qu'il termine en 1848.

(2) Cf. l'idée fondamentale des *Droits du Cœur*, qui est exprimée, presque dans les mêmes termes, par Eugénie.

rendent, non pas invraisemblable, mais impossible, le succès de l'entreprise de Franz, ont été déjà mises en lumière. Avec Rose, plus de narcotique, de meurtre, de fuite du meurtrier, d'anneau passé au doigt du cadavre, d'époux survenant au moment précis où toutes ces opérations viennent de réussir. Tout ce qui arrive a sa source dans les caractères mêmes des personnages, et non dans les désirs de vengeance d'une personne qui leur est étrangère, dont ils ne sont que les instruments inconscients et irresponsables. Tout est arbitraire dans *Agnès*, tout, dans la *Rose*, a son explication et sa cause logique. Le sort des héros n'y dépend pas du hasard stupide; leur bonheur n'y est pas sacrifié afin qu'un inconnu puisse punir un quatrième personnage pour des crimes qu'ils ignorent et auxquels ils sont complètement étrangers. Ils sont les artisans de leur fortune. Si Wüstenfels, plus tard, intervient dans leur existence et contribue trop directement à la catastrophe, du moins son rôle est-il expliqué par son amitié pour Falkenstein, s'exerce-t-il à propos et en raison des personnages eux-mêmes, non pour des motifs qui leur sont extérieurs.

Ce désir de tout rendre vraisemblable apparaît à maintes reprises dans la pièce. Le poète veut expliquer tout ce qui arrive, nous y préparer à l'avance ou nous en donner après coup les raisons. Nous apprenons ainsi, au cours de la tragédie, pourquoi Rose porte toujours sur elle le billet sur lequel Falkenstein avait écrit, avec son sang, une promesse d'amour éternel; pourquoi Freitag croit avoir contracté envers Falkenstein une dette de gratitude qui l'oblige à lui dénoncer la perfidie de Rose; comment le tempérament violent de Falkenstein l'amène, sans invraisemblance, à lancer ses chiens à la poursuite de Rose, puis à provoquer et à tuer son ami Wüstenfels; comment Rose, malgré sa folie, trouve l'opium qui la délivrera de sa souffrance; pourquoi elle a pu commettre l'imprudence fatale de fixer un rendez-vous à Werner sous la tonnelle; pourquoi Werner conforme son attitude aux intentions de Falkenstein. Plus loin, c'est Wüstenfels qui explique les motifs de son intervention, la conviction qu'il a de rendre à son ami un service considérable en l'arrachant à Rose et à sa famille. La présence de la comtesse au château est expliquée et justifiée par le testament de l'oncle, etc... Tout cela démontre le souci de vraisemblance et de vérité psychologique qui anime maintenant le poète, le besoin qu'il

éprouve d'établir, entre les caractères et les actes des personnages, une étroite dépendance, une relation logique de cause à effet. Parfois, son penchant pour l'intrigue entraîne encore l'auteur à des complications invraisemblables; mais, le plus souvent, ses efforts sont couronnés de succès, et il donne presque toujours l'impression de la vie réelle.

Idée de la pièce

Le sujet de la *Rose du presbytère* fut suggéré à Ludwig par la célèbre ballade de Bürger : *La Fille du pasteur de Taubenhaim*. Le village de Taubenhaim, près de Meissen, vers lequel le dirigeaient parfois ses promenades à pied, appela sans doute son attention sur cette ballade, laquelle, à son tour, lui fournit l'idée de la pièce. Mais à cela se borna son action, et il n'y a rien de commun entre la poésie de Bürger et la pièce de Ludwig, si ce n'est le titre des premières rédactions et quelques détails sans importance. (1) C'est donc dans la pièce elle-même que nous pourrons trouver l'idée que l'auteur a voulu mettre en relief. Il semble qu'elle soit exprimée au dénouement par le pasteur, presque dans les mêmes termes que par Eugénie dans les *Droits du Cœur*, et que par Ludwig lui-même, à propos d'*Agnès Bernauer*, dans une lettre à Devrient. C'est par la vérité, vérité dans les pensées comme dans les actes, que l'homme est réellement l'image de Dieu. Mais il n'y a pas de place, ici-bas, pour ceux qui veulent s'y conformer et la faire triompher. « C'est l'apparence qui règne sur la terre; malheur à celui qui veut rester vrai au milieu des calomnies et de l'envie. Il ne connaîtra que l'infortune. C'est dans une autre planète que la vérité peut goûter le bonheur. » (2) C'est à l'apparence que Falkenstein et Rose sacrifient leur vie, et le pasteur son bonheur; c'est l'apparence seule qui guide les sentiments et les actes de Werner, Sabine, Wüstenfels comme de la femme du pasteur. Pour combattre la vérité, ils emploient le mensonge et la calomnie. Comme Paul et Eugénie, Fritz et Rose doivent

(1) Par exemple les noms des deux amoureux : Rose et le Junker von Falkenstein ; la situation du château qui domine le village ; la démarche de Rose auprès du jeune gentilhomme ; l'idée du mariage de Rose avec un des gardes de Falkenstein en vue de favoriser les amours coupables de ce dernier et de la fille du pasteur. Le motif de l'infanticide, auquel Ludwig avait songé un moment, a été finalement abandonné par lui.

(2) G. W. III, 553-54 (A. V, sc. 10, fin).

succomber. La mort de Wüstenfels, qui apparaît comme un juste châtiment, n'est elle-même qu'une victoire accidentelle et momentanée du bien sur le mal. Wüstenfels ne périt que parce qu'il ne veut point défendre sa vie. Le dénouement de la pièce semble donc foncièrement pessimiste : la vérité ne peut espérer triompher et être récompensée que dans l'au-delà.

En réalité, cette idée, qui semble commune aux trois pièces, n'est déjà plus celle de la *Rose du Presbytère*. Dans les *Droits du Cœur*, comme dans *Agnès Bernauer*, l'héroïne mourait entièrement innocente : la vertu était vraiment, et injustement, la victime du mal et du vice. Dans la *Rose*, au contraire, par une conception nouvelle qui montre combien, dans l'intervalle, la philosophie de l'auteur, ses idées sur l'homme et sur la faute tragique, s'étaient modifiées et approfondies, les deux héros périssent autant par leur propre faute que sous l'effort de leurs adversaires. Fritz et Rose ne sont pas, comme Agnès et Eugénie, des créatures parfaites ; ils ne sont, ni l'un ni l'autre, l'image pure de la vérité, c'est-à-dire de la divinité. Tous deux, au contraire, ont été infidèles à la vérité. Ils sont coupables, et l'expiation, trop cruelle sans doute, n'est plus le sacrifice de victimes innocentes. Ce n'est point là, d'ailleurs, leur seule faute. La jeune fille fait trop bon marché de la réserve que la nature et le monde imposent à son sexe. Falkenstein est trop crédule, agit sans réfléchir, obéit trop aisément aux suggestions d'un tempérament impulsif. Ces défauts de Rose et de Fritz ne sont d'ailleurs pas autre chose que l'exagération de leurs qualités. En sorte qu'ils périssent tous deux, autant parce qu'ils n'imposent pas aux manifestations de leur individualité les limites nécessaires, que sous l'effet des réactions qu'ils provoquent dans le monde extérieur. Cette conception, moins grandiose en apparence que celle des *Droits du Cœur* et d'*Agnès Bernauer*, est plus humaine, plus vraie, plus moderne. Ludwig la doit à Shakespeare, et elle tient toute entière dans cette formule : « L'homme est l'artisan de sa propre fortune. »

Si nous en croyons Stern (1), Ludwig aurait voulu exposer en outre, dans cette pièce, un conflit dont il constatait l'existence partout autour de lui : d'une part, les femmes revendiquaient l'indépendance du cœur et des sentiments ; d'autre part, l'orgueil masculin, qui résiste et se cabre, faisait prendre à

---

(1) Cf. *O. L.*, 212

l'homme une attitude de défi et d'hostilité. C'est là, sans doute, un des motifs qui ont fait attribuer par ce critique, aux évènements contemporains, une influence sur la conception de cette pièce. Cette opinion ne semble pas justifiée. Rose, en effet, se moque des conventions sociales et revendique l'indépendance de ses sentiments; mais c'est vis-à-vis du monde, et non point de Falkenstein. Celui-ci entre en conflit avec elle parce qu'il se croit trahi, nullement parce qu'elle veut avoir le droit de disposer de son cœur. Si, d'autre part, quelques tendances démocratiques apparaissent dans l'œuvre, elles n'y jouent qu'un rôle très effacé, et nous savons que les convictions politiques de Ludwig ne devaient rien à la Jeune Allemagne.

Faut-il maintenant, à la suite de Heydrich, de Stern et de Bartels, nous livrer à la chasse aux modèles, chercher de quels nombreux rivaux a dû ou pu s'inspirer Ludwig ? Dirons-nous, avec le premier et le troisième, que l'influence d'Iffland est indéniable, et, avec le second, que les analogies relevées par Heydrich sont purement accidentelles? Accorderons-nous à Bartels que les *Nouvelles* de Tieck ont fourni à Ludwig le milieu villageois et quelques figures de sa pièce ? Lui concèderons-nous qu'il a eu, en outre, un modèle tout récent : la *Marie-Madeleine* de Hebbel ? Que la langue de la *Rose*, dans les passages soutenus, s'en inspire certainement ? Que Werner est un second Léonard ? Mais pourquoi ne serait-il pas une nouvelle incarnation de Wurm, et pourquoi *Intrigue et Amour* n'aurait-il pas été le modèle commun de Hebbel et de Ludwig ? Mais où découvrir la véritable opinion de M. Bartels ? Est-ce quand il démontre que la pièce de Ludwig n'a aucune originalité, ni dans la conception, ni dans la langue, ou bien quand il déclare que l'auteur, « dans le détail, et par conséquent aussi *dans la langue*, fait preuve d'une indépendance remarquable ? » — Il nous a semblé préférable de comparer Ludwig à lui-même, de montrer, sous l'unité d'inspiration de ses pièces, les progrès réalisés dans la reproduction fidèle de la réalité.

Les Personnages

L'étude des personnages confirme pleinement nos conclusions antérieures. « Pendant qu'il travaillait à cette tragédie bourgeoise, écrit Stern, Ludwig, malgré sa profonde modestie, eut

à diverses reprises l'heureux sentiment d'avoir enfin trouvé son véritable style, de décrire des hommes de chair et de sang, et non pas seulement des figures de carton découpées à l'usage du théâtre. Il avait conscience que, dans le calme de son isolement, il avait approfondi sa conception du monde, perfectionné ses dons poétiques et sa culture, et qu'il avait ainsi fait de lui-même un poète capable d'entamer la lutte contre le manque de naturel, contre la plate tradition et la littérature tendancieuse, sans art et sans vie » (1).

Il suffit, pour se rendre compte de l'heureux et profond changement survenu, de se rappeler les figures schématiques d'Agnès et d'Eugénie, et de mettre en regard cette merveilleuse Rose du Presbytère, si vivante et si vraie sous ses multiples aspects.

Rose

Elle est, tout d'abord, la jeune fille espiègle, mutine et gamine, « émancipée de cœur et de tête », c'est-à-dire incapable de mentir à son cœur et de feindre des sentiments qu'elle n'éprouverait pas. En face de sa mère et de Sabine, que satisfait la morale de l' « apparence », elle incarne la vraie morale, la morale de l' « être » (2). Sa coquetterie à l'égard de Werner lui était dictée par sa mère ; elle y renonce dès qu'elle en comprend l'indignité. Forte de la sincérité de ses sentiments, elle ne craint pas de braver l'opinion, et se donne toutes les apparences de la ruse, du calcul, de l'ambition et de la cupidité, alors qu'en elle tout est loyauté, franchise, désintéressement. Mais, dans ce combat qu'elle livre à la fausseté, à l'hypocrisie, à l'égoïsme, elle s'expose avec une belle imprudence, et court avec un entrain admirable à une défaite certaine. La scène de la tonnelle marque le triomphe de l'intrigue et de la perfidie sur la nature et la vérité.

Mais elle provoque en même temps, dans l'âme de Rose, une transformation profonde. Pour la première fois, elle connaît la douleur ; mais la douleur la purifie sans l'abattre. Désormais, elle ne bravera plus à plaisir le monde extérieur méchant ou ridicule ; elle consacrera toute son énergie à reconquérir le bon

(1) *O. L.*, 242-43.
(2) « Der Schein und das Sein ».

heur perdu, à se réhabiliter aux yeux de son père et de son fiancé. Dans cette lutte, elle se révèle pleine d'ardeur et de vie. Après Werner, c'est Wüstenfels dont elle châtie l'outrecuidante goujaterie. Elle laisse le champ de bataille à l'ennemi, mais le quitte la tête haute, fière, avec tous les honneurs de la guerre. Par son attitude dédaigneuse, elle triomphe des chiens et des domestiques que Falkenstein, fou de rage et de douleur, excite contre elle. Chassée de la maison paternelle par un père justement irrité, chassée du château par son fiancé, qui a le droit de se croire trompé par elle ; en butte à la jalousie des jeunes filles du village, devenue un objet de mépris et de dérision, elle voit toutes les portes se fermer devant elle. Elle ne renonce pourtant pas à la lutte, écrit à Falkenstein pour lui expliquer sa conduite et se justifier. Mais c'est trop tard : au château se célèbrent déjà les fiançailles du jeune homme et de la comtesse de Diemar ; les coups de canon, les cloches qui sonnent à toute volée, la musique joyeuse viennent impitoyablement éteindre en son cœur le dernier rayon d'espoir ; elle sombre dans la folie, en acclamant elle-même une rivale détestée.

Dès lors Rose n'est plus Rose : son esprit est mort, elle n'est plus que le jouet d'une puissance terrible, et nous ne pourrons plus parler d'elle que pour examiner si le poète a retracé fidèlement les phases diverses de sa maladie. L'idée fixe du suicide caractérise cette dernière. Au milieu des ténèbres où est enseveli sa raison, une seule lumière brille encore et guide ses pas : elle sait que la pharmacie renferme le remède à ses maux ; elle sait où trouver la clef de l'armoire qui cache le précieux flacon ; elle sait enfin qu'on voudra l'empêcher d'exécuter son dessein, et qu'elle devra boire en cachette le fatal poison. Pour tout ce qui concerne cette idée fixe, sa raison reste entière et la dirige avec certitude. Elle retrouve la maison de Werner ; elle éloigne Sabine, et profite de son absence pour dérober l'opium ; elle attend et utilise le moment favorable où personne ne fait attention à elle, pour boire et mettre fin à une existence devenue insupportable. Mais, pour tout le reste, c'est la nuit de la folie. Elle parle d'elle-même comme d'une personne morte depuis quelque temps. Elle ne reconnaît plus personne et prend son père pour le fossoyeur ; le nom de Fritz réveille un moment son attention, et elle fait un effort douloureux pour retrouver, au fond de sa mémoire, le personnage ainsi nommé. Mais quelque

chose dans son cerveau l'empêche, dit-elle, de relier ses pensées et de retrouver ses souvenirs. La danse, qu'elle a tant aimée, lui vient brusquement à l'esprit, et elle se met à danser devant son père et son fiancé. Puis, c'est le souvenir de ses fiançailles projetée, c'est l'image de sa rivale, dont elle imite, en les parodiant, les manières dédaigneuses, l'allure hautaine. Elle se déclare aussi belle que la comtesse, et, pour le prouver, dénoue sa chevelure et la laisse flotter sur ses épaules. Sous l'effet du poison, elle retrouve un instant la raison ; elle passe alors, en un court moment, par les mêmes alternatives d'espoir et d'abattement. Elle déplore de mourir, maintenant que la vie s'offre à elle si enviable et si belle ; elle affirme une dernière fois sa volonté de vivre, et, dans une sorte d'extase, entrevoit une existence toute de bonheur et d'amour. C'est au milieu de ce rêve que la mort vient l'atteindre.

La Rose du Presbytère est une des plus belles figures de jeune fille qu'ait tracées Ludwig : « Je ne connais pas, écrit Hermann Conrad, sur la scène allemande, de personnage féminin qui atteigne à cette grandeur ; si l'on veut en chercher un qui l'égale, il faut franchir la Manche : on le trouvera chez Béatrice et Portia de Shakespeare. » (1) Et Conrad a raison, sauf quand il se croit obligé de préciser la nationalité de la jeune fille, et d'en faire le type de l'Allemande du Nord. (2) Ludwig, qui connaissait surtout les Thuringiennes et les Saxonnes, a voulu tracer un portrait simplement humain, et il serait injuste de ne voir, en cette admirable jeune fille, que le représentant d'une nation particulière.

Falkenstein

Le portrait de Falkenstein constitue le digne pendant de celui de Rose. Au moment où commence la pièce, il atteint à peine sa vingt-deuxième année. Il est donc encore un tout jeune homme sans grande expérience. Il a grandi comme un sauvageon vigoureux et rebelle. Le pasteur, qui lui a donné l'éducation en même temps qu'à sa fille, n'a jamais contrarié ses inclinations, voulant laisser agir la nature. Il est donc habitué à voir en tout ses volontés et ses désirs accomplis sans résistance.

---

(1) *Preussische Jahrbucher*, Bd 96 (1899), 454.
(2) « *Ein norddeutsches Frauenbild* » (*ibid.*, 454.

N'ayant jamais été contraint de farder ses sentiments, il n'a pas appris à le faire. Un jeune homme ainsi fait doit éprouver des impressions à la fois rapides et profondes, passer facilement d'un extrême à l'autre. L'amoureux du 1er acte, plein d'audace et d'entrain, débordant de gaieté, heureux de vivre, devient soudain tout autre, dès l'instant que le doute pénètre en lui, sa vivacité se change en violence, sa juvénile ardeur en emportement farouche, son amour pour Rose en une haine sauvage. En présence de Rose, le charme opère de nouveau, ses soupçons faiblissent, l'attendrissement le gagne peu à peu; mais un nouvel accès de fureur et de jalousie, plus violent que le premier, s'empare de lui lorsqu'il aperçoit Rose dans les bras de Werner. Il l'insulte gravement; sa rage atteint un tel degré que les mots lui manquent, et qu'il ne peut plus exprimer son indignation que par un ricanement nerveux. Une nouvelle détente est amenée par le récit que lui fait Undank des évènements qui ont suivi la scène de la tonnelle. Sa conviction est ébranlée. Il aime toujours Rose; mais le doute empoisonne son cœur. Il est malheureux, il souffre d'avoir perdu la foi en celle qu'il aime, et ne trouve pas dans le vin l'oubli et la consolation. Il craint, s'il se retrouve en présence de Rose, de n'avoir plus la fermeté nécessaire pour la repousser; il ne veut plus entendre sa voix, voir son visage toujours cher, craignant de faiblir et de succomber. Aussi demande-t-il à Wüstenfels de la recevoir à sa place, approuvant d'avance tout ce qu'il dira ou fera en son nom. De cette décision, née très logiquement de l'état d'esprit actuel de Fritz et de l'ensemble de son tempérament, résulte la catastrophe. Sous l'effet des mensonges de Wüstenfels, Falkenstein a un troisième accès de fureur, plus violent encore que les deux premiers, par une gradation naturelle bien observée par le poète; son indignation ne connaît plus de limites, car il se croit maintenant trompé pour le motif le plus vil, par cupidité. Il ne prend pas le temps de réfléchir, et il en serait, d'ailleurs, bien incapable. L'idée ne lui vient même pas que son ami puisse mentir ou se tromper. Il croit aveuglément ce qu'il lui dit; une soudaine et irrésistible impulsion lui fait commettre cet acte odieux, « inhumain » aux yeux même de Wüstenfels, de lancer les chiens contre sa fiancée.

Ce violent soubresaut est suivi d'un évanouissement, puis d'une nouvelle dépression morale et physique qui laisse à peine

à Fritz la force de décider ses fiançailles avec la comtesse, et de les célébrer à l'instant même. Pourtant, l'image de l'infidèle le poursuit, son souvenir vit toujours dans son cœur. Lorsque Freitag lui remet la lettre par laquelle Rose justifie sa conduite et lui exprime à nouveau son amour et sa foi, rien ne peut l'arrêter : il accourt auprès de Rose, châtie Wüstenfels, puis s'inflige à lui-même le châtiment suprême.

Le personnage de Falkenstein, celui de Cardillac, comme antérieurement celui de l'intendant dans la *Waldburg*, la folie de Rose, nous révèlent, chez Ludwig, un penchant pour l'étude pathologique de l'homme. Cela ne doit point nous étonner, car, outre les expériences nombreuses et pénibles auxquelles il avait pu assister chez son oncle, son propre mal, qui ne cessait de le torturer, devait l'intéresser à l'étude des maladies de la personnalité et de l'influence qu'elles exercent sur les sentiments et les caractères. Il n'est donc pas nécessaire d'examiner si Ludwig a subi, à cet égard, l'influence de Hoffmann, ou si la *Penthésilée* de Kleist a pu lui servir de modèle. Cela serait, en somme, d'un médiocre intérêt, et il nous suffit de constater que Ludwig reste fidèle à la réalité même quand il étudie des cas pathologiques ou exceptionnels.

Wüstenfels

Wüstenfels est le plus important des personnages secondaires qui gravitent autour des deux héros. Il représente toute une catégorie sociale ; il est le type du « Junker » grossier, dont toute la vie intellectuelle et sentimentale a pour uniques objets la table, le vin, les chevaux et les femmes. Il n'établit d'ailleurs, entre ces deux races animales, aucune différence, et parle d'une femme dans les mêmes termes que d'une jument. Sa conception de l'honneur est bien celle de sa caste, et consiste à mettre flamberge au vent pour ne pas se laisser approcher de trop près. Pour le reste, tout est permis, et déshonorer une femme n'est pas se déshonorer soi-même, pourvu qu'elle soit roturière. C'est pour sauvegarder l'honneur de sa caste que Wüstenfels commet les plus odieux mensonges, et n'hésite pas à briser, en même temps que celui de Rose, le bonheur de son ami. Il faut savoir gré à Ludwig d'avoir tracé ce portrait fidèle, vigoureux, d'avoir magistralement campé ce personnage haut en couleurs, dont

on peut regretter simplement qu'il joue, dans le développement de l'action, un rôle trop important. Il eût été préférable que la complication et la catastrophe eussent été amenées uniquement par les caractères des personnages. Mais le penchant de Ludwig pour les rôles d'intrigants n'est pas encore complètement disparu; avec des mobiles différents, Wüstenfels s'apparente à Weissenbeck, Franz, Campobasso, et à l'intendant de la *Waldburg,* issu lui-même de Franz.

Werner

Etre de calcul, Werner est justement tout l'opposé de Falkenstein, en qui tout est instinct, impulsion. Rien de spontané chez Werner, aucun acte qui ne résulte de combinaisons savamment échafaudées, et dont l'unique ressort est l'intérêt personnel le plus féroce, l'égoïsme le plus forcené et le plus cyniquement étalé. Il ne veut épouser Rose que pour son argent. Bien loin de l'aimer, il la déteste pour toutes les railleries dont elle l'a poursuivi, pour tous les affronts qu'elle lui a fait subir ; et s'il ne l'épousait pour ses écus, il la prendrait pour femme afin de pouvoir mieux se venger d'elle. Sa cupide indignité atteint, à la fin de la pièce, un tel degré de turpitude, que sa sœur elle-même, dont il était l'idole vénéré, se détourne de lui avec dégoût.

Le Pasteur

C'est le portrait du pasteur qui a, dans la pièce, le moindre relief; ses contours sont un peu vagues, les couleurs en sont ternes, la physionomie a je ne sais quoi de conventionnel. Ce prêtre est, en éducation, le fidèle disciple de Rousseau; son système tient tout entier dans ces mots : laissez faire la nature, et tous les bons instincts de l'homme se développeront sans contrainte et s'épanouiront en vertus. Cruellement détrompé par le manque de franchise de Fritz et de Rose, qui lui cachent tous deux leurs sentiments et leurs projets, abusent de sa confiance et de sa bonne foi, il trouve pourtant une consolation à sa douleur dans l'affirmation de Fritz qui fait de Wüstenfels le seul coupable. Et le pauvre homme, en présence de sa fille folle et de Fritz désespéré, trouve le courage de se réjouir parce que son système d'éducation sort triomphant de la terrible épreuve.

Apôtre de la sincérité, il exprime au dénouement la morale de la pièce en déclarant que ce monde n'est pas fait pour la vérité, car il est gouverné par l'apparence et le mensonge.

La femme du Pasteur

Bien différente est sa femme. De noble origine, elle souffre de la mésalliance qui lui fut, hélas ! imposée, et ne vit que dans l'espoir de se réhabiliter un jour en donnant à sa fille un époux d'authentique noblesse. Elle est heureuse de l'inclination réciproque qu'éprouvent sa fille et le jeune châtelain. Craignant, toutefois, que la proie convoitée ne lui échappe, elle engage sa fille à ne pas repousser les avances de Werner, candidat plébéien, mais encore sortable et de suffisante représentation, car il est apothicaire et médecin ! Il suffit, dit-elle, de sauver les apparences et de ne pas donner prise à la calomnie. Son indignation, lorsque Rose est surprise dans les bras de Werner, ne vient pas d'une blessure faite à son sentiment moral, mais de l'impossibilité d'étouffer le scandale. Que Rose consente à épouser Werner, et son cœur maternel cessera d'être indigné, tout en conservant l'incurable blessure de sa définitive mésalliance.

Sabine

Pourquoi l'ironie du destin a-t-elle donné pour fille, à une telle mère, Rose au lieu de Sabine ? La morale de Sabine se contente, elle aussi, de l'apparence. Sabine tremble qu'on ne la surprenne en compagnie de Freitag, car cela pourrait prêter matière à calomnie ; mais tant qu'on ne le voit pas à ses côtés, sa présence ne lui est pas insupportable. Cette suave vertu ne l'empêche pas de lire les papiers tombés de l'armoire de Rose, et de raconter à Freitag, sur le compte de cette dernière, les plus odieux mensonges. Sa belle âme n'est pas inaccessible à l'envie, à la jalousie et à la calomnie. Digne sœur de son frère, elle nous inspire la même répugnance par le contraste entre ses paroles, pleines d'onction vertueuse, et ses actes, qui sont les plus vilains du monde.

Conclusion sur les personnages

Cette rapide esquisse des principaux personnages de la pièce confirme et renforce les conclusions que nous avaient permis

de formuler l'étude de Cardillac et celle des autres personnages de *Mademoiselle de Scudéri;* elle nous autorise à reconnaître, chez Ludwig, un incontestable don d'observation. Aussi croyons-nous devoir y insister, car c'est précisément cette précieuse qualité dont nous avions déploré l'absence dans les pièces antérieures. Nous avions vu, jusqu'ici, le poète se complaire en la description de personnages exceptionnels, en proie à des passions démesurées, taillés tout d'une pièce, tout bons ou tout mauvais, exagérés dans le bien comme dans le mal, conceptions abstraites plutôt qu'êtres vivants. La comédie de *Hanns Frei,* le Prologue de *Frédéric II* nous avaient pourtant laissé soupçonner un Ludwig bien différent de celui d'*Agnès Bernauer* et de la *Waldburg,* un observateur fin et exact de la réalité. Mais nous pouvions encore nous demander si, hors du domaine comique ou familier, le poète retrouverait les précieuses qualités qui, jusqu'ici, lui faisaient défaut dans la tragédie. *Les Droits du Cœur* nous avaient permis de l'espérer, sans toutefois nous en donner l'entière certitude. *Mademoiselle de Scudéri* et la *Rose du Presbytère* nous apparaissent ainsi comme une révélation ; un Ludwig nouveau nous montre une physionomie poétique toute différente. En même temps qu'il continue à tracer, en imagination, les figures autrefois conçues par son esprit, il jette autour de lui un regard curieux; même dans sa retraite, à Garsebach ou à Meissen, il observe les hommes, et apprend à découvrir, sous les voiles qu'imposent les conventions sociales ou l'égoïsme, les intentions véritables, les sentiments et les mobiles d'action réels, qui ne sont pas toujours très purs ni très nobles. Ses expériences s'accumulent; celles qu'il fait à Leipzig et à Dresde complètent celles de sa solitude; son éducation psychologique s'affine et se parfait. Toutes ces richesses encore non utilisées, il semble les avoir quelque temps tenues en réserve pour les mettre en valeur, toutes à la fois, lorsqu'il aura découvert, avec *Mademoiselle de Scudéri* et la *Rose du Presbytère,* des sujets favorables, capables de recevoir et de faire fructifier les trésors amassés. Ces pièces sont d'un poète qui sait voir, et qui sait reproduire en véritable artiste ce qu'il a vu.

La Langue

Ludwig s'achemine ainsi à coup sûr vers l'idéal esthétique dont il devait tracer les grandes-lignes sous le nom de réalisme

poétique. La langue qu'il fait parler par ses personnages témoigne, à son tour, des progrès accomplis. Elle n'a plus ce caractère conventionnel dont nous regrettions la présence dans *Les Droits du Cœur* : les déclamations vagues et ampoulées sur le vice et la vertu, le bien et le mal, l'innocence et le crime ont disparu. Comme dans *Mademoiselle de Scudéri*, chaque personnage parle la langue qui convient à son éducation, à son rang, à son caractère. Le jargon de Wüstenfels, moitié allemand et moitié français, est comme la marque distinctive de la caste qu'il représente (1). Undank — encore un fidèle serviteur de son maître — s'exprime en domestique bien stylé, donne à chacun, bien exactement, le titre auquel il a droit, et fait les honneurs de la troisième personne du pluriel aux bâtiments même de son maître : « Das *sind* der grüne Pavillon ! ». Reprenant un procédé inauguré par le Feldwebel de la *Torgauer Heide*, Undank émaille ses phrases de nombreux : *aber* qui lui valent les rebuffades de son maître et de Wüstenfels. Souvent, la répétition d'un même mot, d'une même locution, sert, comme déjà dans *Mademoiselle de Scudéri*, à donner un vigoureux relief à un sentiment déterminé. Ainsi, dans le monologue de Rose : « Je dois *mourir*. Maintenant que le monde est si beau, je dois *mourir*. Maintenant que je suis à toi, je dois *mourir*. Ne me laissez donc pas *mourir*. C'est le printemps, et je dois *mourir*. Les roses fleurissent, et je dois *mourir*. Non, je ne veux pas *mourir* ! » Le langage de Freitag sent le terroir, a la saveur originale et agréable des tournures populaires, sans exagération dans le sens réaliste. Celui de Falkenstein, comme celui de Rose, est toujours en harmonie avec les sentiments, dont il suit fidèlement, et comme pas à pas, toutes les variations : tour à tour gamin, espiègle, enjoué, puis sérieux, douloureux, courroucé, emporté, sarcastique et violent. Jamais une dissonance, rien qui sente la convention ou l'apprêt, sauf peut-être lorsque parlent le pasteur, qui est lui-même un personnage un peu conventionnel, ou bien encore Werner et sa sœur, dont les hautes vertus sont un peu monotones dans l'expression.

---

(1) Notons, en passant, quelques-uns des termes français qui sortent de sa bouche : Kapitales Tier, Kompagnon, Formalität, enthousiasmiert, enchantiert, eskamotiert, Taille, präsentiert, Konversation, Tournure, Manieren, arrangieren, Intrigue, Ressource. Rose doit même, à un certain moment, le prier d'exprimer en allemand toutes les belles ignominies qu'il lui propose.

L'humour

Que dire, enfin, de l'humour répandu à travers toute la pièce et qui en adoucit l'atmosphère de violence et de bataille ? Le poète de *Hanns Frei* et de la *Lande de Torgau* réapparaît dans cette sombre tragédie, et son humour, loin d'avoir rien perdu de sa qualité, semble plus vif encore et plus frais par le contraste des scènes tragiques au milieu desquelles il se joue, dont il tempère la brutale et angoissante horreur. Tout le personnage de Rose, dans les premiers actes, est fait de bonne humeur et d'espièglerie. L'histoire de la mère de Freitag, du chien et du pot renversé, prend dans sa bouche une tournure gamine et drôlatique tout à fait jolie. Elle a joué à Werner un tour pendable, le jour où, lyrique et passionné, il lui récita, comme étant le produit de son imagination inspirée, un beau passage de Jean-Paul : « Je déclamais avec beaucoup de sentiment, comme si c'étaient mes propres pensées, et comme obéissant à l'inspiration du moment, trois pages de Jean-Paul.... Elle écoute avec tant de recueillement, que je m'échauffe de plus en plus. Mais soudain, au plus fort de mon enthousiasme, la mémoire me fait défaut, et voilà que cette canaille ouvre son Jean-Paul et me souffle la suite.... Qui diable aurait pu s'imaginer qu'elle connaît son Jean-Paul par cœur ? » (1) Mais ce n'est là qu'un trait entre cent. La scène 12 du premier acte est tout aussi jolie. Rose voit arriver Falkenstein, et, tout à coup, une espièglerie lui vient à l'esprit. Elle revêt le petit capuchon de velours et la robe de chambre de son père ; puis, la longue pipe à la bouche et un morceau de vieux journal à la main, elle s'installe à la fenêtre, le dos tourné vers la porte.

Falkenstein : Bonjour !

Rose (*imitant la voix de son père*) : Bonjour, Fritz ! De retour de la chasse ? Y en a-t-il des nouvelles dans la gazette ! Voilà que l'empereur François vient aussi de mourir ! Hum ! hum !

F. (*rit*) : Il y a déjà six ans, Monsieur le Pasteur ! (*Il lui prend la tête*) : Bonjour petit pasteur !

R. : Mais, Fritz, qu'avez-vous donc aujourd'hui ? Est-ce ainsi que l'on traite le clergé ?

---

(1) G. W., III, 500 (A. III, sc. 3).

F. : Cette sorte de clergé, parfaitement ! » (1).

Mais écoutons Sabine : « Je dis un jour à Rose : « Une jeune fille sans âme est comme une fleur sans parfum. » La voilà qui, aussitôt, se bouche le nez. Je lui demande pourquoi, et elle répond en riant : J'ai les nerfs faibles, et ton parfum est trop fort ! » (2).

Freitag et Wüstenfels lui-même ne manquent pas d'humour. La scène où Freitag vient mettre Falkenstein en garde contre les intrigues de la famille du pasteur ; celles où Wüstenfels se raille agréablement de Werner et de la femme du pasteur, mériteraient d'être citées en entier. Elles comptent parmi les plus belles scènes comiques du théâtre allemand. Il est d'autant plus étonnant qu'aucun critique n'ait signalé cet élément d'humour qui est, à notre avis, particulièrement important dans la pièce. Conrad lui-même, dont l'étude a précisément pour but de réhabiliter cette œuvre, semble ignorer cet heureux mélange d'un comique de bon aloi et d'émotions tragiques intenses, qui donne à la pièce une originalité remarquable sans nuire en rien à la vérité psychologique.

Histoire ultérieure de la pièce

Sur les instances de Devrient, Ludwig, après avoir, avec un sûr instinct dramatique, résisté longtemps aux sollicitations de son ami, consentit enfin, à contre-cœur, à modifier la pièce en vue d'un dénouement heureux. Il s'acquitta de cette tâche ingrate dans l'été de l'année 1850. *La Rose du Presbytère* se transforma ainsi en *Rose sauvage* (3). Ludwig ne se promettait rien de bon de ce remaniement, et l'évènement démontra que ses craintes n'étaient que trop justifiées. Changer le dénouement d'une pièce, cela signifie, si l'on veut que le dénouement nouveau convienne à l'ensemble de l'œuvre, modifier les données générales, comme aussi les détails particuliers de l'action, c'est apporter aux caractères, aux physionomies, aux attitudes, au

(1) G. W., III, 479-80 (A. I, sc. 12).

(2) *Ibid.*, 465 (A. I, sc. 2).

(3) *Die wilde Rose*. Ce titre fut vraisemblablement suggéré à Ludwig par un passage de la tragédie, I, 8 : « Les roses sauvages de la montagne envoient leur salut à Monsieur le Pasteur, et c'est la plus sauvage de toutes qui doit le lui apporter. J'ai dû me mettre en route, car il n'y en avait pas de plus sauvage que moi ».

langage des personnages, des transformations dont le résultat final est une œuvre entièrement nouvelle. En outre, deux ans s'étaient écoulés depuis que Ludwig avait terminé *La Rose du Presbytère* (1). L'état d'esprit sous l'influence duquel il avait écrit cette pièce avait fait place à des sentiments nouveaux et à des idées bien différentes. Devrient n'aurait pas imposé à Ludwig cette tâche impossible, s'il s'était rappelé les lignes que le poète lui avait adressées au sujet d'*Agnès Bernauer*, le 18 novembre 1846 : « Il ne m'est pas permis de perdre, pendant le travail, l'intérêt provoqué par le charme de la nouveauté, si je veux conserver une vue claire de l'ensemble, et assez d'ardeur pour donner à l'œuvre une forme souple » (2). Ce qui devait fatalement arriver se produisit. La *Rose sauvage* fut un véritable monstre dramatique. Devrient attendait un chef-d'œuvre. Il reçut un « ouvrage qu'on aurait dit composé par un auteur en état d'ivresse », et se hâta de l' « écarter avec horreur », sans songer à faire son *meâ culpâ*. Quant à Ludwig, l'échec de cette tentative le laissa à peu près indifférent. Ainsi qu'il avait fait pour *Les Droits du Cœur* et *Mademoiselle de Scudéri*, il mit de côté, définitivement, les deux *Roses*, celle du presbytère et la sauvage. Elles n'existèrent désormais plus pour lui, et son esprit, qu'occupait en ce moment le sujet des *Maccabées*, exerça son activité dans un domaine tout différent.

(1) Achevée fin 1848. Cf. Lettres à Gutzkow et à Devrient. (VI, 349-51).
(2) G. W., VI, 340.

CHAPITRE XII

LE FORESTIER (HEREDITAIRE)

Exposant au critique Julian Schmidt la genèse de sa pièce *Le Forestier héréditaire*, Ludwig parle du personnage d'Ulrich comme d'une figure surgie brusquement dans son imagination, sous l'influence des évènements de 1848, et déclare que l'œuvre fut conçue, dans tous ses détails, en une seule nuit (1). Cette affirmation surprend au premier abord, car parmi les manuscrits de Ludwig un très grand nombre concernent deux pièces : *Le Droit de Chasse* et *Les Braconniers* qui sont, de toute évidence, les formes les plus anciennes du *Forestier*. Il faut donc la comprendre comme se rapportant à une conception nouvelle du sujet et du personnage principal, à un agencement nouveau d'une action antérieurement combinée dans le plus minutieux détail.

Certains critiques ont voulu découvrir à la pièce du *Forestier* une origine plus ancienne encore, et en trouvent les premières racines dans la *Waldburg*. Erich Schmidt émit le premier cette opinion (2), puis Sieburg s'efforça d'en démontrer l'exactitude dans une étude consciencieuse, basée sur un examen attentif des manuscrits (3). A son tour, le plus récent éditeur des œuvres de Ludwig, P. Merker, à la lumière de documents jusqu'ici restés inaccessibles (*Lettres* et *Ephémérides* de Ludwig), croit pouvoir établir que certains motifs du *Forestier* apparaissent déjà dans un *Diarium* de l'année 1840 ; dans ce cahier, l'auteur, projetant un remaniement du drame d'*Agnès Bernauer*, esquisse des motifs nouveaux qu'il utilisa plus tard, les uns pour la *Waldburg*, les autres pour le *Forestier* (4). En outre, pendant l'hiver de l'année 1845, Ludwig trace l'esquisse d'une pièce où devaient se fondre certaines données empruntées à la *Waldburg*

(1) Lettre à Julian Schmidt, 3 juillet 1857. G. W., VI, 397).
(2) G. W., IV, 19
(3) Sieburg : *Die Vorgeschichte der Erbförster Tragödie*. Dissert. Berlin 1903
(4) S. W., VI, 1, VIII-IX.

et d'autres fournies par un drame nouvellement conçu, *La Fille du Pasteur de Taubenheim.* Dans cette esquisse, P. Merker découvre aussi des motifs adoptés plus tard par le *Forestier* (1) ; cette dernière pièce aurait ainsi, selon lui, trois ancêtres directs : *Agnès Bernauer,* la *Waldburg* et la *Fille du Pasteur.*

Cette filiation directe ne nous paraît pourtant pas démontrée. Que l'idée de composer un drame sur le sentiment du droit soit venue au poète à propos de la *Waldburg,* cela est incontestable. Le manuscrit successivement analysé par Sieburg et Merker ne permet point d'en douter. Mais en conclure, avec le premier, que « Ludwig n'aurait peut-être jamais eu cette idée s'il n'avait eu écrit, auparavant, la tragédie de la *Waldburg* » (2), cela n'est guère admissible, même sous cette forme prudemment dubitative. Si, comme le démontre Merker, la *Waldburg* est issué du sujet d'*Agnès Bernauer;* si, comme le constate Sieburg lui-même, ces deux pièces présentent des analogies frappantes, *Agnès Bernauer* aurait donc pu, aussi bien que la *Waldburg,* inspirer à Ludwig l'idée d'un drame sur le sentiment du droit. Mais, à notre avis, Merker lui-même limite trop étroitement le champ de ses investigations. En réalité, il ne faut, sur ce point particulier, vouloir ni trop préciser ni trop prouver. La plupart des sujets antérieurs au *Forestier,* malgré la richesse apparente de l'intrigue, sont caractérisés par une réelle pauvreté d'invention. Les détails variés et combinés à l'infini laissent toujours apparaître les données pour ainsi dire immuables qui se retrouvent, plus ou moins modifiées, dans chacun de ces sujets. Nous ne rappellerons que les plus importantes.

Les relations réciproques du maître et du serviteur ont été, entre autres, un des thèmes favoris des œuvres de la première période de Ludwig. Tantôt le serviteur, pour des causes diverses, vraies ou fausses, se dresse contre son maître et travaille à le perdre : ainsi Franz et Weissenbeck, dans la 2e rédaction d'*Agnès Bernauer,* l'intendant et son maître dans la *Waldburg;* tantôt c'est le type du « fidèle » serviteur, que trace le poète : Eckart, Franz dans la *Transfiguration de l'amour,* Thaddée dans les *Droits du Cœur,* La Martinière dans *Mademoiselle de Scudéri.* Le forestier, de même que Eckart, Franz et l'intendant, com-

(1) S. W., VI, 1, p. XIV-XV.
(2) Sieburg, *op. cit.*, 29.

mence par être un serviteur fidèle et dévoué, pour devenir ensuite l'implacable ennemi de son maître, lorsqu'il se croit l'objet d'une injustice de sa part.

L'amour qui, dans le *Forestier*, unit Robert, fils du maître, et Marie, fille du serviteur, n'est qu'une variante de celui qu'éprouvent Albert, fils de duc, Henri et Ernest, fils de comte, le fils de la comtesse huguenote, du *Château dans les Cévennes*, le comte de Falkenstein, dans la *Rose du Presbytère*, pour des filles du peuple ou de la bourgeoisie.

Les braconniers du *Forestier* ne sont que la dernière incarnation des paysans révoltés contre le duc de Bourgogne, dans *Eckart*, de ceux qu'un « certain P.. » du *Château dans les Cévennes*, soulève contre le « gentilhomme brutal » (1), de ceux que le fils du comte de la *Waldburg* conduit contre son père (2), et qui, dans les esquisses du même sujet tracées successivement par le poète, se transforment en braconniers véritables, pour devenir les héros d'une pièce indépendante.

Comme on le voit, l'imagination de Ludwig se meut, au début de sa carrière dramatique, dans un champ restreint ; son horizon est limité. Bien qu'il soit continuellement à la recherche de sujets nouveaux, il ne fait souvent que modifier dans le détail, et parfois pour les compliquer sans nécessité, les sujets antérieurement conçus. Seuls varient le cadre, les noms et le nombre des personnages. Ces derniers sont mûs, pour la plupart, par des mobiles semblables, accomplissent souvent les mêmes actes, pour aboutir à des catastrophes sensiblement pareilles. La seule innovation vraiment importante introduite par Ludwig dans ce milieu de nobles et de prolétaires (3), de maîtres et de serviteurs, dont les relations réciproques forment la trame ordinaire de ces pièces, consiste dans la substitution du sentiment du droit au motif de la vengeance pure et simple. Modification des plus heureuses, puisqu'elle allait enfin permettre à Ludwig d'échapper à cette atmosphère de mélodrame où son imagination se complaisait maladivement, et de créer, avec le *Forestier*, un drame de grand style, une œuvre d'art véritable. Mais s'il est vrai que cette substitution fut envisagée à propos de la *Wald-*

---

(1) Cf. *supra*, p. 131 ; Sieburg, *op. cit.*, 12.

(2) S. W., VI, 1, 221.

(3) S. W., VI, 1, 220 : « Reprendre encore une fois la *Waldburg*. Noblesse et prolétaires ».

burg, elle aurait pu l'être tout aussi bien à propos de l'*Ange d'Augsbourg* ou d'*Eckart,* du *Château dans les Cévennes* ou de *La Fille du Pasteur de Taubenheim.* Et ne pourrait-on même prétendre, avec quelque vraisemblance, que Cardillac, ce criminel justicier, est aussi un ancêtre d'Ulrich ? De sorte qu'en définitive, il faut considérer la pièce du *Forestier* comme l'héritière de toutes ces pièces antérieures, ou plus exactement comme leur point d'aboutissement commun. Il nous restera à expliquer plus loin comment, malgré cela, elle put être considérée par son auteur comme une pièce nouvelle, née dans une seule nuit. Pour l'instant, c'est à l'examen des deux premières formes revêtues par le *Forestier,* c'est-à-dire du *Droit de Chasse* et des *Braconniers,* que nous devons nous consacrer.

Le Droit de chasse

Wilm Berndt, fermier du comte de Waldenheim, est uni à son maître par des liens d'amitié. Berndt est l'homme du devoir, mais se montre intraitable sur les questions de droit. Cette passion pour le droit, qui peut aller jusqu'au « terrorisme », le fait entrer en conflit avec le comte, qu'il croit coupable d'injustice, et le transforme finalement en un révolté, en chef de braconniers. Plus tard, il apprend que le coupable n'est pas le comte, mais le bailli, ou son secrétaire, ou tout autre intrigant. Il doit alors reconnaître que tous les actes qu'il a cru accomplir au nom du droit ne sont que des crimes. Il se tue pour expier son erreur.

Ces données fondamentales de la pièce sur le droit de chasse ont été variées à l'infini par Ludwig, et compliquées comme à plaisir. Il introduit dans l'action un certain Schoche, ennemi de Berndt, qui joue auprès de lui le même rôle que Franz auprès de Weissenbeck dans l'*Ange d'Augsbourg.* Puis, comme dans la *Waldburg,* la fille du serviteur est aimée par le fils du maître. Sur la foi de faux rapports Berndt croit que son fils a été tué par celui du comte, et veut, appliquant la loi du talion, tuer à son tour le meurtrier. Ludwig suppose en outre bien inutilement que la femme de Berndt a été autrefois courtisée par le comte, ou le fils du comte, ou le bailli. Mais il serait vain de suivre l'auteur à travers le labyrinthe d'une intrigue de plus en plus compliquée. Il nous suffira d'indiquer briève-

ment la marche de l'action telle qu'elle résulte d'une des dernières esquisses tracées par le poète.

Wilm Berndt s'est chargé de faire rendre justice à Schoche; mais celui-ci se préoccupe beaucoup moins de revendiquer un droit que de brouiller Berndt, qu'il déteste, avec le comte, et d'amener ainsi sa perte. En défendant la cause de Schoche, Berndt devient en effet l'ennemi du comte, son maître; condamné à une amende, il est en outre menacé de perdre son fermage. Ni sa femme, ni même sa fille, qu'il aime par dessus tout, ne peuvent le détourner de la voie funeste dans laquelle il s'est engagé. Une démarche de sa femme auprès du bailli, qui l'avait autrefois courtisée, n'aboutit à aucun résultat, car le bailli est le complice de Schoche. D'autre part, l'oncle de la femme menace de la déshériter, elle et ses enfants, si elle ne quitte pas son mari. Chassé de la ferme, menacé d'être séparé de sa femme et de ses enfants, Berndt décide de se rendre justice lui-même. Il a droit à l'existence ainsi que ses enfants. Or, le bois et le gibier sont pour tout le monde. C'est alors qu'il se joint aux braconniers. Des discours sur « le droit de chasse » expliquent le titre choisi par le poète, bien qu'ils ne renferment pas le motif essentiel de l'action. Ce motif, c'est plutôt l'opposition entre le droit naturel et le droit conventionnel, arbitrairement établi par les hommes, et qui n'a pas plus de valeur qu'une convention. Le héros, « nouveau don Quichotte », se fait donc l'apôtre du droit naturel; « le Tacite à la main », il réclame le rétablissement de l'ancien droit des Germains, plus conforme à la véritable justice. Après avoir fait auprès du bailli deux démarches inutiles, la femme de Berndt décide de rester avec son mari, ainsi que ses enfants. Une dernière tentative est faite par Berndt pour faire triompher légalement sa cause. Il envoie son fils à la ville, chez l'avocat; celui-ci fait répondre que Berndt n'est pas dans son droit, et qu'aucun tribunal ne pourra lui donner raison. Schoche fait croire à Berndt que ce fils qu'il a envoyé à la ville a été tué par celui du comte. Berndt veut venger la victime et tuer le meurtrier supposé; mais il tue sa propre fille qui, pour sauver celui qu'elle aime, s'est jetée devant le fusil de son père. Lorsque tout se découvre, et que le fils de Berndt est toujours en vie, Berndt se tue.

La pièce sur *Le Droit de chasse* n'est représentée, dans les ma-

nuscrits de Ludwig, que par un seul cahier portant ce titre (1). Il y en avait d'autres, qui ont disparu, en particulier celui que mentionne Ed. Devrient dans son *Journal* du 24 janvier 1847. Celui qui est appelée *D* par Sieburg, *Hi* par Merker et qui fut écrit en 1846, porte, au-dessus du titre définitif : *Die Wildschützen*, le titre *Das Jagdrecht*, rayé par Ludwig. Cela prouve bien qu'il ne s'agit pas de deux pièces différentes, mais de deux titres différents d'une même pièce. Etudier la pièce des *Braconniers* revient donc à examiner les modifications que le poète fit subir au sujet tout d'abord esquissé sous le titre : *Le Droit de Chasse.*

Les Braconniers (2)

Dans les nombreux manuscrits consacrés, sous le titre: *Les Braconniers*, au sujet déjà esquissé dans le *Droit de Chasse*, nous ne relèverons que les plus importants des nouveaux motifs, et ceux qui ont été conservés dans la pièce du *Forestier*.

Le nouveau titre indique que les braconniers doivent maintenant jouer un rôle plus important. La pièce se rapproche ainsi de *Götz de Berlichingen* et des *Brigands*. Charles Moor, pour

(1) Ce manuscrit, désigné par Sieburg par la lettre *B*, par Merker par les lettres *Hg*, est un cahier in-8° renfermant des notes relatives à *Hermann*, à *Fritze, Alfred, Andreas Hofer* ; les 41 dernières pages sont consacrées au *Droit de chasse* ; certains passages ont été supprimés par l'auteur. Ce manuscrit date vraisemblablement du début de l'année 1846. Cf. S. W., VI, 1, 209, et Sieburg, *op. cit.*, 17. — Sieburg désigne par la lettre *A* un cahier écrit par Ludwig après la rédaction complète de la *Waldburg*, et consacré, dans ses huit premières pages, à un remaniement de cette pièce. Au commencement de la page 8 de ce cahier le poète conçoit une idée nouvelle, qui, selon Sieburg, devait le mettre sur les traces d'un sujet nouveau, lequel, après de nombreuses modifications, aurait finalement abouti à la pièce du *Forestier*. Et c'est pourquoi Sieburg considère ce cahier *A* comme le premier en date des manuscrits relatifs à cette dernière pièce. Cette idée nouvelle, le poete l'exprime ainsi : « Wenn nun der Alte sehr rechtlich wäre, und ein anderer der Intrigant ». Le motif du droit lésé est ainsi pour la première fois envisagé par le poète, et c'est ce motif, selon Sieburg, qui est essentiel dans la pièce du *Forestier*. Ce manuscrit *A* est appelé *Hf* par Merker (S. W., VI, 1, 209).

(2) Les manuscrits consacrés aux *Braconniers* furent rédigés par Ludwig dans la période comprise entre le 10 Mai 1846 et la fin de l'année 1848. Sieburg les désigne par les lettres C, D, E, F, G, H, I, K, L et M, et les divise en deux groupes, comprenant, l'un les cahiers C à F, le deuxième tous les autres. P. Merker les désigne par les lettres *Hh* à *Hr* Il existe, entre ces cahiers, des solutions de continuité ; à différentes reprises, Ludwig renvoie à d'autres manuscrits qu'il avait pourvus lui-même de signes particuliers, et dont on ne retrouve plus la trace. Cf. S. W., VI, 1, 209-215, *Hf*, *Hg*, *Hi*, *Hm*, *Hq*.

pour détourner ses regards de la corruption du siècle, se plonge dans la lecture de Plutarque ; c'est à l'auteur de la *Germania* que Berndt va demander l'image d'une humanité meilleure, où le droit de l'individu n'était pas méconnu, où chacun avait droit à la vie, où le gibier appartenait à tout le monde. Ceci, déjà, dans le *Droit de chasse*. Mais tandis que, dans cette première conception du sujet, Berndt était absolu et rigide comme un principe, apparaissait taillé tout d'une pièce, rude et brutal, de psychologie sommaire et trop peu nuancée, dans les *Braconniers*, au contraire, sa figure s'adoucit. Il n'est plus insensible aux prières de sa femme et de sa fille, et s'il a honte de montrer les sentiments d'affection qu'elles lui inspirent, du moins les éprouve-t-il réellement. Sa physionomie est ainsi plus humaine et plus vraie. Comme Cardillac, Berndt bénéficie de l'expérience acquise par le poète, qui désormais ne nous montrera plus des personnages schématiques, tout bons ou tout mauvais, qui semblaient figés dans le vice ou la vertu, comme l'intendant et comme Eugénie.

Malheureusement, en même temps que son observation psychologique devient plus pénétrante, Ludwig conserve ce funeste penchant pour les rôles d'intrigants que nous avons déjà tant de fois déploré. Dans le *Droit de chasse*, ce rôle était attribué tantôt au bailli, tantôt à son secrétaire, tantôt à Schoche. Dans les *Braconniers* ces trois personnages vont unir leurs efforts et s'acharner de concert à la perte de Berndt. L'auteur a, par contre, été heureusement inspiré en supprimant les assiduités dont la femme de Berndt est l'objet de la part du comte ou du bailli. Il remplace définitivement ce motif par celui de l'amour qui unit le fils du comte et Marie, fille de Berndt. Comme son père, Marie a subi une heureuse transformation. Dans le *Droit de chasse*, le poète en avait tracé une esquisse assez vague : « Marie ne doit pas être un personnage secondaire ; elle est une petite fleur gracieuse, aimable. Quelques traits de poésie mélancolique dans une nature très belle, sans aucun caractère artificiel » (1). Cette esquisse se précise dans les *Braconniers*, la physionomie revêt des traits plus individuels. Marie est maintenant « une bonne petite ménagère » (2), naïve dans l'expression de sa joie, ce qui ne l'empêche pas d'être fort aimablement coquette. Dans

---

(1) S. W., VI, 1, 270.
(2) S. W., VI, 1, 280.

le rendez-vous avec Robert, au ravin mystérieux, ses sentiments devaient être nuancés suivant une véritable échelle qui irait « de l'étonnement simulé aux effusions amoureuses les plus tendres » (1). Sa mère se voit attribuer le « don de seconde vue » (2), ce qui ne l'empêche pas d'ailleurs de faire preuve d'énergie, de défendre contre son mari ses droits et ceux de ses enfants, se montrant en cela « rude à la manière antique, comme une femme de l'Ancien Testament ». (3)

Une des nouveautés les plus intéressantes des premiers manuscrits relatifs aux *Braconniers* consiste en ce que, pour la première fois, nous y voyons apparaître la figure d'un forestier, simple ébauche de celui qui sera, dans la pièce définitive, le héros principal. Serviteur modeste et borné, mais très dévoué au comte son maître, il déplore l'indulgence de celui-ci à l'égard des braconniers. Dans une remarque jetée en passant Ludwig note que « Berndt a la fierté d'un enfant de la nature », et veut en faire un ancien forestier : « A-t-il été forestier? » (4). L'idée de fondre en un seul les deux personnages, jusqu'ici séparés, de Berndt et du forestier, est déjà incluse dans ces quelques mots. Quelques pages plus loin, la fusion est opérée, et c'est un forestier qui prend, dans l'action, la place de Berndt (5). Puis, le poète revient à sa conception première, Berndt cesse d'être forestier pour redevenir riche brasseur, ou fabricant, tandis que le forestier est de nouveau représenté comme « un vieux serviteur borné et violent, âme servile et fanatique » (6). Mais l'idée une fois conçue ne devait plus quitter l'esprit de Ludwig ; de nouveau le forestier, un instant relégué dans les rôles accessoires, revient au premier plan et remplace Berndt comme héros principal : « Le vieux forestier, que l'on a calomnié auprès de son maître, perd sa place. Comme il est écrit, dans la lettre de service, qu'il ne peut être révoqué que pour faute professionnelle, il ne veut pas partir. Un nouveau forestier est nommé, le premier, qui continue à exercer ses fonctions, est traité en braconnier. Les autorités n'acceptent pas sa plainte. Menaces du nouveau forestier, qui veut faire du zèle ». (7). Toute l'action du *Forestier* est

(1) Sieburg, *op. cit.*, p. 36.
(2) S. W., VI, 1, 288, 327.
(3) Sieburg, *op. cit.*, p. 35 ; — Cf. S. W., VI, 1, 269.
(4) S. W., VI, 1, 303 (Cahier *Hk*, 13 Mars 1847).
(5) S. W., VI, 1, 305-313.
(6) S. W., VI, 1, 329-330 ; Cf. *ibid.*, 314-331.
(7) S. W., VI, 1, 331 (Cahier *Hl*).

déjà en germe dans ce passage, qui est ainsi de la plus haute importance pour l'histoire de la pièce. Ludwig, il est vrai, n'adopte pas encore définitivement la transformation de Berndt en forestier, mais peut'être était-il en effet nécessaire que l'idée continuât à vivre dans l'imagination du poète en quelque sorte à l'état latent, à y grandir lentement, organiquement, sans l'intervention de la réflexion et de l'analyse. Laissons encore quelque temps le poète chercher sa voie ; lorsque, sous la pression des circonstances, le sujet rebelle parviendra brusquement à maturité, d'elle-même la forme définitive, par instants entrevue et retenue, puis abandonnée, viendra s'offrir de nouveau et s'imposer à son esprit, et le chef-d'œuvre pourra être conçu, dans tous ses détails, en une seule nuit.

Aussi ne suivrons-nous pas l'auteur dans les modifications de détail qu'il fait subir au sujet des *Braconniers* tel qu'il l'a primitivement conçu ; elles sont trop nombreuses et trop peu importantes pour qu'il soit vraiment utile de les mentionner. La seule innovation intéressante à noter est la disparition, dans l'avant-dernier manuscrit (1), du bailli et de Pulser, son secrétaire. Mais l'auteur conserve encore Schoche et donne au pasteur un rôle plus important. Les braconniers prennent toujours une grande part à l'action, tout au moins dans la première partie, et il est évident que le gros obstacle à une conception vraiment simple du sujet provient de ce qu'ils occupent malgré tout dans la pièce une place trop considérable, et de ce que le sort du héros principal est lié à leur propre destin. Il faudra, pour que la pièce des *Braconniers* puisse devenir celle du *Forestier*, que l'auteur supprime en outre les braconniers eux-mêmes, ou ne leur laisse qu'un rôle tout à fait épisodique ; il faudra que disparaisse Schoche, comme avaient déjà disparu le bailli et Pulser ; il faudra enfin que, reprenant une idée antérieure, le poète fasse de Berndt, fermier, brasseur ou industriel, le forestier Ulrich que révoque son maître, et qui se croit victime d'une injustice. Mais alors, comme il le dira lui-même, ce sera vraiment une « nouvelle » pièce qu'il composera.

Le dernier des manuscrits consacrés aux *Braconniers* (2) peut être considéré comme la première rédaction du *Forestier*. Il ne porte pas de date, mais fut écrit vraisemblablement, sous l'in-

(1) S. W., VI, 1, 214-215, cahier *Hq*.
(2) S. W., VI, 1, 389-393, cahier *Hr*.

fluence directe des évènements révolutionnaires, en 1849 (1). Le personnage de Robert y a subi une modification profonde. L'auteur lui attribue un tempérament passionné, et voit à cela de grands avantages. Il peut ainsi le mettre en conflit avec son père, et rendre en même temps plus vraisemblable le caractère de ce dernier, car « il était étrange que Stein, l'homme emporté, ne se querellât pas avec son fils » (2). Il peut donner à la dernière scène du premier acte une tournure plus animée, faire déclarer par Robert que jamais il ne renoncera à ses droits sur Marie, permettre ainsi au forestier de voir dans Robert un ennemi de son honneur, et de croire possible, plus tard, qu'il ait tué son fils André. Il a pu enfin ainsi mieux mettre en relief, en les contrastant, les deux fiancés, faire de Robert autre chose que l'Arlequin traditionnel des rôles d'amoureux, dont toutes les obligations consistent à aimer pendant un, deux, trois, quatre ou cinq actes (3). En faisant de Robert un passionné, un emporté comme son père, l'auteur donna à toute la pièce plus de mouvement et de fougue; il fit, en réalité, *une autre pièce*, car il dut mettre toutes les autres parties en harmonie avec cette couleur plus vive, avec le ton plus élevé des nouvelles scènes (4). En même temps, il reconnaissait la nécessité de placer, entre « les deux amis en perpétuelle dispute un intermédiaire permanent. Celui-ci devait se tenir au-dessus de l'un comme de l'autre, avoir par suite une conception du monde objective, c'est-à-dire humoristique. Stein, qui n'est complètement borné que par moments, subit son influence; mais le forestier, qui est absolument borné, est tout l'opposé de l'humour; il est tout à fait fondé en nature que cette vue bornée détourne de soi l'humour, instinctivement, comme son ennemi mortel » (5).

Il existe, de Ludwig à Devrient, une autre lettre du 8 septembre 1849, où il parle d'une nouvelle « tragédie forestière » et de corrections effectuées sur les conseils de son correspondant. Elles ont consisté surtout à concentrer davantage l'action, à abréger en particulier les actes 4 et 5. La rapidité avec laquelle les évènements se succèdent doit rendre plus vraisemblables aux yeux des spectateurs la précipitation et les erreurs des per-

(1) Cf. Lettre à Devrient du 14 Août 1849 (G. W., VI, 354).
(2) G. W., VI, 361.
(3) *ibid.*, 361.
(4) *ibid.*, 354.
(5) *ibid.*, 361.

sonnes (1). Il y est question, en outre, d'une lacune comblée à la demande de Devrient. La fin du quatrième acte a été modifiée, et la scène du meurtre ne s'y déroule plus sous les yeux des spectateurs. L'auteur attribue au forestier le calme oppressant qui précède l'orage (2).

Quelques jours après, le 18 septembre, le théâtre de la cour de Dresde acceptait la pièce pour la représenter. Le lendemain, Devrient renvoyait le manuscrit à l'auteur avec l'indication de quelques retouches qui avaient paru utiles. Ludwig les effectua avec la meilleure bonne grâce, puis se rendit à Dresde vers le milieu d'octobre. De nouvelles modifications de détail résultèrent des entrevues qu'eurent les deux amis avant et après la première lecture d'essai qui fut faite le 20 décembre. La première représentation eut lieu le 4 mars 1850, en présence de l'auteur.

Le Forestier héréditaire (3)

« Aujourd'hui, note Ludwig dans son *Hauskalender* —, le *Forestier* pour la première fois. Le public, ainsi que le roi, la reine et les princesses, remarquablement silencieux et attentif. Devrient, qui joua admirablement, et Mme Bürck applaudis à plusieurs reprises. Pendant les deux derniers actes, le public sembla comme perplexe; même après le dénouement, un moment de silence profond; puis plusieurs voix me réclamèrent. J'avais espéré qu'on rappellerait les acteurs, qui l'avaient mérité (4) ». Dans son *Journal*, Devrient nota le brillant succès des deux premiers actes, la réserve et l'angoisse du public dans les deux derniers. « 4 mars : Représentation du *Forestier* (j'ai joué le rôle du titre). Les deux premiers actes eurent grand succès. A partir du troisième, le public fut comme oppressé par l'approche de la catastrophe ; quelques spectateurs seulement conservèrent, à la fin, la force d'applaudir. » Moritz Heydrich, qui allait devenir l'ami de l'auteur, assista, lui aussi, à la première représentation : « Je n'en oublierai jamais l'effet puissant. On sentait passer le souffle d'une poésie originale, vraiment dramatique. C'était comme une œuvre de l'époque du Sturm

(1) *ibid.*, 363.
(2) *ibid.*, 363.
(3) Imprimé dans G. W., III, et S. W., VI, 1
(4) S. W., VI, 1, p. XLII-XLIII.

und Drang, semblable à un orage majestueux dont les grondements se rapprochent avec lenteur, qui éclate tout à coup, répandant sur le paysage, avec la rapidité de l'éclair, une lumière étrange, ébranlant et secouant tous les spectateurs. Après l'orage, pas de ciel bleu. Enigmatique, mystérieux, pour beaucoup un « ouragan » de l'imagination entièrement incompréhensible. Un tableau sylvestre aperçu en rêve, et pourtant plein de vérité, une vie réelle. Un ton poétique nouveau, original, et cependant terrible et angoissant, qui, à la fois, attirait et repoussait... Le jour suivant j'allai voir le hardi forestier; dans une intime communion de sentiments, dans une amitié immuablement fidèle, je trouvai le bonheur le plus pur et le plus complet de ma vie » (1).

L'impression de malaise ressentie lors de la première représentation se dissipa d'ailleurs peu à peu; aussi bien à Dresde qu'à Vienne ou à Weimar, la pièce ne connut plus que des succès (2). Le célèbre acteur Genast, qui joua à Weimar le rôle d'Ulrich, écrivit au poète : « Votre *Forestier* est la meilleure œuvre de l'époque moderne » (3). Elle fut jouée ensuite successivement à Stuttgart, Munich et Karlsruhe; elle eut finalement droit de cité sur toutes les scènes allemandes.

Ainsi que le public de la première représentation, les critiques montrèrent tout d'abord quelque surprise. Ils sentirent bien qu'il y avait là quelque chose de nouveau; mais comme il s'agissait d'un débutant, encore inconnu la veille, ils crurent pouvoir faire la leçon à un apprenti qui osait être original et contrarier le goût du jour. Ainsi s'expliquent les comptes rendus de journaux comme *Dresdner Journal* (1850, n°s 67-68), *Deutsche Allgemeine Zeitung* (de Leipzig) ; Stern les considère comme l'œuvre de critiques inintelligents ou envieux (4). D'autres voix plus qualifiées s'élevèrent, il est vrai, presqu'en même temps, et mirent en lumière les qualités si belles et si neuves de la pièce, tout en n'en dissimulant pas les imperfections. Auerbach, dans le *Neues Dresdner Journal* (14 avril 1850), défendit cette « œuvre de vraie poésie », et les grands journaux de Vienne : *Lloyd*, *Ostdeutsche Post*, *Wiener Zeitung*, accueillirent avec faveur l'œuvre nouvelle (5). Peu de temps avant la

(1) *Sk. u. Fr.*, 77-78.
(2) S. W., VI, 1, p. L-LII.
(3) *O. L.*, 273.
(4) G. W., III, 5.
(5) *ibid*, 5.

première représentation, G. Freytag, dans ses *Grenzboten*, avait signalé au grand public le « beau talent poétique de l'auteur et son œuvre si remplie de promesses, véritable bijou de notre époque » (1).

C'est peut-être Gottschall qui a résumé, de la manière la plus précise, les critiques qui assaillirent la pièce dès son apparition, et voulurent ranger l'auteur, malgré lui, sous la bannière démodée du drame fataliste. « Pièce fataliste » devint le mot d'ordre de tous ceux qui crurent devoir donner leurs impressions sur le *Forestier*. En reprenant le mot pour son compte, Gottschall a du moins expliqué, sinon justifié, son opinion : « Le *Forestier*, écrit-il, veut être une tragédie du *sentiment du droit* ; en réalité, c'est une tragédie de *l'entêtement* et de l'idée fixe...... Ce n'est même pas une *tragédie*, mais une véritable averse de malentendus, qui s'abat sur une pièce commencée en comédie et la termine en tragédie...... Le véritable héros de la pièce est Lindenschmied. Il vole à André un fusil dont la bretelle est jaune, et c'est à cette jaune bretelle qu'est attachée toute l'intrigue, que sont suspendues toutes les invraisemblances dont est faite la pièce. Avant de mourir, le Buchjäger peut remarquer la couleur de la bretelle, et dénoncer ainsi le meurtrier prétendu ; — André ne se justifie qu'après le départ de Möller, qui croit à sa culpabilité ; — Robert tire sur Lindenschmied et le blesse ; mais on raconte au forestier que c'est André qu'a tué Robert ; — le forestier veut punir le meurtrier, mais c'est sa fille qu'il tue, et non Robert.... Vouloir dériver tous ces hasards de l'idée fixe du forestier, ou du conflit fondamental entre le sentiment du droit et la lettre rigide de la loi, serait aussi juste que de rendre l'œuf de Léda responsable de la guerre de Troie ». (2)

Ce passage renferme les trois plus graves reproches qui aient été adressés au *Forestier*. Ce drame n'a pas l'unité exigée d'une œuvre dramatique : il débute comme une comédie et finit comme une tragédie. Il ne représente pas le sentiment du droit en conflit avec la loi écrite, mais un type anormal d'entêté en proie à une idée fixe ; enfin l'action repose sur de trop nombreuses invraisemblances.

---

(1) S. W., VI. 1, p. XLIII.

(2) R. Gottschall, *Die deutsche Nationalliteratur des 19. Jahrh.* 3. Aufl., 3. Bd., 386-89. — Cf. en outre : H. Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, III. Bd.

Marche de l'action

Pour répondre au premier de ces reproches il suffira sans doute de signaler l'art avec lequel l'auteur a su, du commencement à la fin, faire croître l'intérêt. Lorsque Heydrich compare cette pièce à un orage lointain, dont les grondements, à peine perceptibles au début, se rapprochent peu à peu, s'enflent, se renforcent, se répercutent à l'infini, jusqu'au moment où la foudre tombe avec fracas, illuminant d'une rouge et subite lueur les ténèbres où les personnages se débattent dans l'angoisse, son image est autrement juste que celle de « l'averse de malentendus ». L'auteur, avec un art consommé, a gradué les sentiments et les passions, a marqué leur exaspération croissante sous l'effet des réactions venues du dehors et, surtout, des impulsions intérieures.

On l'en a blâmé, sous prétexte de manque d'unité. Les deux premiers actes ressemblent, dit-on, à un tableau idyllique de la vie de famille, tracé à la manière d'Iffland; les trois derniers ont une couleur uniformément sombre qui contraste trop violemment avec celle plus riante des deux premiers. Ce manque d'unité aurait-il donc échappé à la perspicacité de Ludwig ? Aurait-il vraiment péché contre la loi fondamentale de l'œuvre d'art, qui exige l'unité d'inspiration ?

Sur la feuille du titre du cahier *Hl* des *Braconniers* Ludwig avait écrit de sa main : « La pièce doit s'élever *sans interruption,* sembler avoir ses racines dans Iffland, et, à son sommet, atteindre Shakespeare » (1). Sa conception n'a donc jamais été celle d'une pièce double, mais d'un drame dont l'action s'élèverait progressivement d'un « tableau de la vie de famille » à celui des malheurs irréparables que peut causer, dans les âmes les plus droites, la domination absolue de l'instinct. Il n'y a pas solution de continuité et opposition violente entre les deux premiers actes et les trois derniers. Dès le premier acte, après le tableau idyllique de la vie de famille, les nuages précurseurs de l'orage apparaissent au fond de l'horizon : le forestier Ulrich, qui refuse d'exécuter un ordre de son maître Stein, est révoqué,

(1) S. W., VI, 1, 211.

le Buchjäger (1) est nommé à sa place : Robert et Marie, dont on devait aujourd'hui célébrer les fiançailles, voient leur bonheur compromis ; Robert reçoit l'ordre de ne plus voir celle qu'il aime ; Robert et André, devenus ennemis, se menacent réciproquement de mort. L'idylle est déjà beaucoup moins paisible. Pourtant, l'espoir d'une prochaine réconciliation anime les personnages et les spectateurs, le ciel est encore bleu par endroits. Mais quand s'ouvre le deuxième acte, la première tentative de réconciliation a échoué ; Ulrich ne veut pas s'incliner devant la décision de Stein, se déclare le seul forestier légitime de Düsterwalde. En même temps, le Buchjäger inaugure ses nouvelles fonctions par un conflit inévitable avec son prédécesseur. Il surprend le fils aîné de celui-ci, André, le traite en braconnier, et lui inflige un affront public. Dès lors, il ne saurait plus être question de réconciliation : les tribunaux diront de quel côté est le droit. Le ciel s'est obscurci davantage, le tonnerre gronde plus fort. Au troisième acte, tout est sombre : dans les ténèbres du ravin mystérieux se déroulent des évènements sanglants, qui auront des conséquences immédiates plus terribles encore. Un braconnier tue le Buchjäger avec le fusil d'André : on déclare à Stein qu'André est le meurtrier, et qu'en outre il menace de mort son fils Robert. Outré de voir que la famille du forestier répond à ses ouvertures de paix par des coups de fusil et des meurtres, Stein se précipite au dehors, pour protéger son fils, et envoie chercher des soldats pour faire prisonnière toute la bande. L'idylle du début est déjà bien loin, l'espoir commence à nous abandonner. Pourtant, le malentendu pourrait encore être dissipé, rien d'irréparable n'est arrivé.

Mais, dès l'acte IV, cet irréparable est consommé. Robert a blessé d'un coup de feu le braconnier coupable ; un témoin, Weiler, persuadé que c'est André qui a été visé et atteint par Robert, vient en informer le forestier. Au moment où la terrible nouvelle surprend Ulrich, son fils Wilhelm, de retour de la ville, vient de lui annoncer que la justice humaine lui donne tort, et qu'il doit s'incliner devant la décision du maître : un

(1) Ce surnom, que l'on pourrait traduire par « forestier en chambre », indique que celui à qui on l'applique ne connaît, du métier de forestier, que ce qu'il a pu en lire dans les livres. Cf. I, 1 (*Weiler*) : « Kann auch sein, dass der Buchjäger das aufgestöbert hat in einem alten Buch ». Le mot « Jäger » est, dans toute la pièce, synonyme de « Förster ». Cf. Ein Jägerherz (S. W. VI, 1, 29), ein Jägerjunge (*ibid.*, SS. 109), wies sich für Jägersleute gebührt (*ibid.*, 51) ; die schönen Jägerlieder (*ibid.*, 97).

peu auparavant, sa femme, poussée par son oncle Wilkens, lui a dit son intention de le quitter, avec ses enfants, puisque, par son entêtement, il a perdu sa place et ne peut plus nourrir sa famille. Coup sur coup s'abattent ainsi sur la tête d'Ulrich les plus cruelles désillusions et les malheurs les plus accablants. Successivement il se voit abandonné de sa famille, qu'il aime à sa manière, sans doute, mais profondément, puis de la justice humaine. Tout espoir est perdu; toutes les voies lui sont fermées, il veut se réfugier dans la mort. C'est à ce moment que Weiler lui apprend que son fils André vient d'être tué par Robert. C'en est trop. Ce crime, du moins, ne restera pas impuni; et puisque la justice humaine méconnaît le droit, il se fera justice lui même. Il se hâte vers le ravin mystérieux, où se trouve encore le meurtrier, et décharge son arme sur lui.

Au Ve acte enfin, l'auteur a fait preuve d'une habileté merveilleuse dans la manière d'exposer la catastrophe. Comme dans *Œdipe-Roi*, la vérité ne se découvre que peu à peu, par bribes et par fragments, jusqu'au moment où elle apparaît toute entière, terrible à contempler. C'est d'abord l'aveu du meurtre : « Je ne l'ai pas tué, je l'ai jugé ». C'est le soupçon terrible qui traverse le cœur de la mère et des spectateurs, lorsqu'il ajoute : « Il m'a semblé, au moment où je tirais, voir Marie se jeter devant Robert ». C'est ensuite l'arrivée d'André bien vivant, la joie de Stein et le désespoir d'Ulrich, qui, au lieu de serrer son fils dans ses bras, le repousse comme un spectre, comme la preuve vivante de son crime. C'est l'aveu d'Ulrich à Stein : « J'ai tué ton fils ! », la douleur et la fureur de Stein ; c'est André qui annonce que Robert n'est pas mort, et qui, pour un moment, ramène la joie dans tous ces cœurs mordus par l'horreur et l'angoisse; c'est Ulrich saisi tout à coup d'un horrible pressentiment, la chambre de Marie vide, le forestier traînant sa femme à demi-morte, lui demandant ce qu'elle a fait de sa fille; ce sont les heurts funèbres à la porte, c'est la mort qui entre, la mère s'écroulant sur le corps de sa fille, c'est le père meurtrier de son enfant, expiant volontairement son crime pour ne plus être un criminel, pour avoir le droit d'aller là-haut rejoindre sa victime.

Ce cinquième acte est l'œuvre d'un vrai dramaturge dont la technique est assurée, qui a vraiment l'instinct de la scène, qui est un maître et non plus un apprenti. Les brillantes qualités qui nous étaient apparues dans la *Rose du Presbytère* s'épa-

nouissent ici triomphalement. Il serait injuste de ne voir, dans cette accumulation de péripéties tragiques, que de simples effets scéniques, habilement combinés sans doute, mais qui ne prouveraient précisément qu'une certaine aptitude à agencer l'intrigue et à soutenir l'intérêt. Car rien, dans ce dernier acte, n'arrive que naturellement, logiquement ; rien qui ne s'explique par les évènements antérieurs, rien qui puisse ressembler à une invraisemblance ; mais, en même temps, rien qui ne contribue à faire apparaître les caractères dans leur pleine lumière, à les mûrir en quelque sorte tout d'un coup dans la flamme des passions déchaînées, qui, en même temps, éclaire l'âme humaine dans ses profondeurs. N'est-il pas admirable de vérité, ce cri désespéré que pousse Ulrich lorsque son fils André, dont il croit avoir vengé la mort en tuant son meurtrier, lui apparaît plein de vie ? : « Ce n'est pas vrai ! Il est mort. Il faut qu'il soit mort ! *Mon* André à moi est mort. Si tu es étendu mort dans le ravin mystérieux, alors tu seras mon André à moi, alors tout est bien, alors nous nous réjouirons, alors nous chanterons : « Seigneur Dieu, nous te louons ! » Et l'angoisse du pressentiment qui étreint ensuite le cœur du forestier ; l'amour paternel si longtemps dissimulé sous le voile de la rudesse, qui éclate enfin, et se révèle immense, infini, au moment même où celle qui en est l'objet n'est plus qu'un corps inanimé ; ce rappel lamentable de sa sévérité au moment même où tout s'écroule autour de lui, où il ne trouve plus une seule branche qui le retienne au bord de l'abîme de détresse ; tout cela n'est-il vraiment qu'effet scénique et habile combinaison, ou bien l'admirable description d'une âme affolée, enfermée dans un cercle d'épouvante et d'horreur, qui cherche en vain une issue, et ne trouve devant elle que le mur insensible de l'implacable destin ? Lorsque les paroles de la Bible lui procurent enfin la consolation que les hommes sont impuissants à lui donner ; lorsque l'idée de l'expiation nécessaire, et de la purification qu'elle aura pour conséquence, apporte à son cœur le calme et la paix ; lorsque son être tout entier semble comme transfiguré à l'idée que sa mort effacera toute trace de souillure et de crime, le forestier nous transporte avec lui dans les régions supérieures où les faiblesses humaines, rachetées par la mort, n'existent plus.

On a peine à concevoir que ce dénouement admirable et, en outre, seul logique, ait pu être critiqué. Il est plus étrange en-

core que Laube ait demandé à Ludwig de le modifier pour ménager les nerfs trop sensibles des spectateurs viennois, et de donner, à cette belle tragédie, un dénouement heureux. Ce n'est qu'à contre-cœur que Ludwig s'y résolut, uniquement pour qu'on ne pût lui reprocher de n'avoir point tout essayé pour forcer le succès. Mais il revint promptement au premier dénouement, qui convenait seul au caractère général de la pièce. « Pourquoi, écrivait-il, nous torturer ainsi pendant plusieurs actes, si, à la fin, cela n'est pas pris au sérieux ? » (1).

Idée de la pièce

Les arguments invoqués en faveur d'un dénouement moins tragique n'auraient pu l'être si les intentions du poète avaient été mieux comprises, si l'idée de la pièce avait été recherchée avec plus de soin. « Le *Forestier* n'est pas la tragédie du sentiment du droit, mais tout au plus celle de l'entêtement, de l'idée fixe », déclare Gottschall. Et il déplore de voir l'idylle du début se terminer en tragédie. La pensée de tous ceux qui, comme lui, souhaiteraient un dénouement moins sombre peut être ainsi résumée : « L'entêtement du forestier est un travers, un ridicule comme celui de l'Avare, du Malade imaginaire, du Misanthrope, et peut bien, comme eux, fournir le sujet d'une comédie ; mais il est insuffisant pour une tragédie ». Comme si les pièces de Molière n'étaient pas au moins aussi tragiques que comiques, comme si un travers exagéré, un caprice poussé à l'extrême ne pouvaient, dans la vie réelle, répandre autour d'eux la ruine et le deuil ! Comme si, enfin, Ludwig avait voulu faire du forestier le champion ridicule du droit éternel et immuable contre les formes accidentelles et imparfaites que lui ont données les hommes ! Il aurait suffi, pour découvrir la vérité, d'interroger le poète lui-même, d'examiner les explications qu'il a fournies à diverses reprises, dans les cahiers des *Braconniers*, dans ses lettres, dans ses conversations avec l'acteur Joseph Lewinsky, enfin dans la pièce elle-même.

(1) G. W., VI, 319. Le dénouement de la pièce, telle qu'elle fut représentée tout d'abord, était analogue à celui des *Braconniers* : Ulrich allait simplement se livrer aux tribunaux. C'est en 1853, lors de l'impression de la pièce à l'usage du public, que Ludwig introduisit le dénouement actuel et fit expier par la mort le crime d'Ulrich.

« Dans mon *Forestier*, écrit Ludwig à Julian Schmidt (1), j'ai voulu simplement tracer un portrait destiné à servir d'enseignement, à mettre en garde.... J'écrivis la pièce un an après que la Révolution eut éclaté à Paris. Mon imagination était encore toute remplie de ces évènements. J'avais vu, chez un grand nombre d'hommes intelligents, le sentiment du droit se transformer, à leur insu, en désir de vengeance. Ils songeaient à rendre aux autres des dommages réellement subis ou simplement supposés, plutôt qu'à créer un état de choses meilleur ; et même les dommages subis étaient tellement exagérés par la passion, qu'ils devaient, aux yeux des gens sensés, apparaître plus imaginaires que réels. Toute exhortation à la réflexion calme leur semblait être une injustice nouvelle et les rendait plus passionnés encore...... Les plus belles espérances conçues, au début, pour la liberté et la grandeur de la patrie, s'évanouirent, lorsqu'on put voir que les révolutionnaires, égarés, ne travaillaient que pour une réaction inévitable. Qui n'aurait, à ce moment, voulu intervenir à deux mains dans toute l'Allemagne, et empêcher ces malheureux de gâter ce qui pouvait si heureusement finir ! Qui n'était torturé à l'idée que la voix lui manquait pour crier son avertissement dans chaque oreille allemande ?.... Je travaillais à cette époque à un sujet dont les données ne s'opposaient pas absolument à recevoir une telle empreinte. Me réveillant tout à coup au cours d'une nuit, j'eus la pièce toute entière, complètement terminée, dans mon imagination, avec tous les détails ».

De ce passage, si important pour l'intelligence de la pièce, il résulte deux choses. Tout d'abord, la pièce ne veut pas, comme on l'a affirmé généralement, être la tragédie de l'idée du droit : il est donc contradictoire de reprocher à l'auteur de ne pas avoir fait la pièce qu'il n'a jamais eu l'intention de composer, et de constater, pour le lui reprocher, qu'il a écrit précisément la pièce qu'il voulait faire. Le forestier n'est pas un homme d'intelligence supérieure ; il ne lutte pas pour hâter l'avènement de temps nouveaux où la justice existerait enfin parmi les hommes ; l'auteur n'a jamais voulu identifier sa cause avec celle du droit éternel et immuable, supérieur à toutes les règles de la justice humaine ; il n'a pas voulu montrer que ces règles, souvent arbitraires, doivent toujours être conformes au droit naturel.

(1) Lettre du 3 Juillet 1857 (G. W., VI, 394-97).

sous peine de légitimer toutes les révoltes : il s'est proposé précisément le contraire. Le forestier, c'est l'homme que l'instinct domine, qui ne connaît et ne veut connaître que « la voix du cœur » et se méfie de la raison. Il pense avec le cœur, et ce cœur est rempli du désir de vengeance. C'est l'homme borné du peuple, l'homme du sentiment, et, par suite, l'homme de parti, aveugle. « J'ai voulu, écrit Ludwig, dans le *Forestier*, représenter le danger où se trouve l'homme d'instinct auquel la réflexion rend des services d'autant plus funestes qu'il s'imagine en être libéré. Quiconque méprise consciemment et veut chasser la raison tombe inconsciemment au sophisme. Le cœur ne peut pas être le seul guide dans la vie ; lorsque l'homme croit, dans son point de vue exclusif, jouir de la plus grande indépendance, c'est alors précisément qu'il est le moins libre. Imaginez, par exemple, que le *Forestier* renverse et complète en même temps le problème d'*Hamlet*. *Hamlet* veut nous mettre en garde contre la prépondérance de la réflexion, le *Forestier* contre celle de l'instinct ; l'un ne croit pas aux preuves les plus convaincantes parce que, à moitié involontairement, il cherche un prétexte à son inaction ; l'autre admet au contraire les bruits les plus incertains, les plus invraisemblables, et se laisse déterminer par des phrases de la Bible, parce que les uns et les autres favorisent l'animal éveillé en lui, le désir de vengeance. *Hamlet*, qui nous montre les dangers d'un excès de culture, devait, dans son fond comme dans sa forme, s'adresser aux gens cultivés ; c'est pourquoi la forme en est idéale comme le fond. Le *Forestier* doit apprendre au peuple qu'il est dangereux de s'opposer à la civilisation ou de douter d'elle ; cette pièce doit donc être réaliste. De là son ton populaire, de là une peinture aussi exacte que possible de la vie. Si l'on veut que la pièce soit utile au peuple, il faut qu'il y voie un exemple et un avertissement fournis par la vie réelle ». (1)

Il nous est maintenant possible de comprendre comment Ludwig put affirmer à Julian Schmidt que la pièce du *Forestier* était entièrement nouvelle. Dans toutes les rédactions antérieures du *Droit de Chasse* et des *Braconniers*, l'activité du héros principal était commandée par les machinations de ses ennemis. Bien qu'étant au centre de l'œuvre, Berndt n'en était pas l'âme agissante, l'impulsion lui venait du dehors beaucoup plus que

(1) *ibid.*, 381-82 (Lettre à Julian Schmidt du 21 Juin 1854).

du dedans. Lorsque les excès des journées de Février eurent éveillé dans l'âme de Ludwig ces scrupules dont il parle dans la lettre à Julian Schmidt ; lorsqu'il voulut, en vrai patriote et en libéral sincère, préserver son pays de la fureur révolutionnaire aveugle, qui aboutit aux crimes sous prétexte de justice, et appelle ainsi une réaction inévitable, il comprit que sa pièce des *Braconniers* ne pouvait, telle qu'elle était conçue, être pour ses concitoyens le remède « préventif » qu'il désirait leur donner. Il fallait, pour que la démonstration fût convaincante, laisser le héros seul à seul avec son cœur, c'est-à-dire avec son instinct, ne le soumettre à aucune influence extérieure, faire naître toutes ses idées, tous ses actes, de son seul tempérament. Faire de lui un être de probité et de désintéressement, esclave du devoir, lui attribuer, en même temps qu'un sentiment très vif du droit, une confiance aveugle dans les suggestions de son instinct, le mépris le plus absolu pour les sophismes de la raison ; montrer comment, avec les intentions les plus pures, avec la conviction d'agir selon la justice et le droit, il est conduit au crime par les sophismes du cœur, telle était la tâche qu'avait à remplir le poète. Mais il devait en effet, pour cela, changer les données fondamentales de la pièce, c'est-à dire faire une œuvre nouvelle. Ce travail de réflexion que nous révèle la lettre à Julian Schmidt dut être très intense, puisqu'il suffit au poète de trouver enfin, soudainement, un personnage capable de remplacer Berndt et de rester indépendant à la fois des intrigants et des braconniers, pour que, en une nuit, toute la pièce fût construite dans tous ses détails.

Ce personnage, nous l'avons vu antérieurement apparaître à plusieurs reprises, puis disparaître à nouveau. Lorsque, ayant conçu une pièce nouvelle sous l'influence des évènements de 1848, cette idée de fondre en un seul personnage Berndt et le forestier se présenta de nouveau à l'esprit du poète, ce fut un trait de lumière soudainement jailli, qui lui montra la pièce sous sa forme définitive. Le court passage du cahier *III* cité plus haut (1) lui fournit la matière des deux premiers actes ; il n'y avait plus qu'à apporter au troisième les modifications nécessaires pour relier les évènements des deux derniers actes à ceux des deux premiers, et la pièce, si longtemps ébauchée, mo-

(1) Cf. *supra*, p. 226, note 7 ; S. W., VI, 1, 331

delée, faite et défaite, existait enfin, avec unité réelle d'inspiration, avec une action progressive et beaucoup plus simple, avec un personnage principal qui était un véritable héros tragique, c'est-à-dire n'obéissant qu'à ses propres impulsions, capable ainsi d'être ce « préservatif » que l'auteur voulait qu'il fût.

Invraisemblance de l'action. — « Le Forestier » drame fataliste.

Il nous reste à examiner le troisième reproche adressé par Gottschall au *Forestier,* à savoir que l'action repose sur une véritable « averse de malentendus ». Julian Schmidt lui-même ayant regretté que le rôle essentiel joué par le hasard dans cette pièce en fît un drame fataliste, Ludwig essaya de se justifier dans une longue lettre adressée au critique le 24 janvier 1854, qui renferme, en outre, des renseignements précieux sur la manière dont Ludwig conçut sa pièce.

C'est surtout la mort de Marie, que son père tue en croyant tuer Robert, que Julian Schmidt avait blâmée. Il y voyait un évènement fortuit, une intervention fâcheuse du hasard, un moyen par trop artificiel d'amener le dénouement. Ludwig montre que le hasard ne joue ici aucun rôle. Si Marie est atteinte par le coup de feu destiné à Robert, c'est parce qu'elle s'est jetée intentionnellement devant son fiancé, au moment où elle a vu son père mettre en joue, c'est parce qu'elle a voulu faire à Robert un rempart de son corps (1). Et le spectateur ne peut pas l'ignorer. Ulrich le dit à sa femme : « Il m'a semblé voir Marie se placer devant lui, me faire signe de ne pas tirer; en même temps elle criait : Mais c'est.... celui que tu sais. C'était de la sottise. Toutes les fois que j'ai bu du vin, je vois des choses qui n'existent pas. Et même si ç'eût bien été Marie, le coup n'était plus dans ma main » (2). Sans doute, ce passage nous laisse dans l'incertitude, et nous pouvons croire, avec le forestier, qu'il a eu, en effet, une hallucination. Mais c'est intentionnellement que le poète a laissé planer sur l'évènement de l'incertitude et de l'obscurité; « il voulait, par ce moyen, produire l'impression du sublime dans l'horrible » (3). Tout ce qui arrive

(1) G. W., VI, 379-80.
(2) S. W., VI, 1., 114.
(3) G. W., VI, 380.

« est naturel et vraisemblable ; c'est seulement l'impression du merveilleux qui est répandue sur l'ensemble » (1). Et lorsque le corps de Marie est apporté, lorsque le forestier ne peut plus douter qu'il soit le meurtrier de sa fille, il le dit expressément : « Elle me vit viser Robert, et se jeta intentionnellement au-devant de mon fusil » (2). Ni le spectateur, ni les critiques ne peuvent donc ignorer que le hasard n'est en rien intervenu. Le défaut essentiel des pièces fatalistes, c'est que les *motifs*, les *mobiles*, les *causes* qui font agir les personnages sont merveilleux ou purement accidentels. Dans le *Forestier*, tous les actes des personnages sont justifiés, remontent à des causes bien déterminées. Mais, dira-t-on, était-il nécessaire ou même simplement utile de faire mourir Marie à la place de Robert ? « Cela m'a semblé plus doux et nécessaire au dénouement. Que ferait Marie d'une existence qui serait empoisonnée par le souvenir de la mort de son fiancé tué par son père ? Que serait en outre l'existence du forestier ? Sans cesse il devrait se dire que sa fille, qu'il aime par-dessus tout, ne pourra penser à son père, pendant toute une longue vie, qu'avec horreur. Ainsi, au contraire, elle a une fin rapide, elle meurt en sauvant celui qu'elle aime ; et nous ne sentons toute la grandeur du sacrifice qu'elle fait en renonçant à son fiancé par amour pour son propre père, qu'en la voyant capable de sacrifier sa vie pour sauver celle de Robert ». (3)

Déjà auparavant, alors qu'il discutait avec Devrient sur les données et la structure de la pièce issue des *Braconniers*, Ludwig avait dû défendre contre l'acteur la vraisemblance de certains motifs essentiels. Devrient avait insisté particulièrement sur les points suivants : La vraisemblance du meurtre d'André par Robert est basée trop artificiellement sur quelques racontars colportés çà et là ; les relations d'amitié des deux jeunes gens rendent un tel acte incroyable ; et pourtant, toute la catastrophe repose sur lui. Ce ne sont pas, répond Ludwig, des bruits vagues qui font croire au forestier que Robert a tué André ; c'est le récit de Weiler, récit très précis, confirmé par le foulard sanglant et par l'absence prolongée d'André, que Wilhelm n'a pas trouvé à l'auberge où il aurait pourtant dû le

(1) *ibid.*, VI, 380.
(2) S. W., VI. 1., 123.
(3) G. W., VI. 380-81.

rencontrer. Le meurtre d'André par Robert peut, il est vrai, paraître invraisemblable au spectateur. Mais s'agit-il ici du spectateur ? En aucune façon : il suffit que le *forestier* soit convaincu que le meurtrier est bien Robert ; il suffit que la possibilité de ce crime soit admise par lui, c'est-à-dire par un homme de son caractère, et dans la situation où il se trouve. Le forestier, homme d'instinct, ne peut pas, au moment même où il est si violemment ému, faire, pour la première fois, ce qu'il n'a jamais fait auparavant, ce dont il s'est montré l'adversaire par principe, c'est-à-dire imposer silence à son instinct exaspéré en appelant à son aide la réflexion calme et impartiale. Cela serait contraire à la fois à son caractère habituel et à son état actuel. Si Ulrich objectait à Weiler : « Mais ils ont toujours été si liés ! », il « sortirait de son caractère », la vérité psychologique serait violée ; et cette grave faute serait en outre inutile, car, à cette objection il devrait répondre aussitôt : « les fils ont fait comme leurs pères », et l'action serait exactement au même point. Il n'y aurait qu'une nouvelle invraisemblance, plus grave que toutes les autres, parce qu'elle introduirait un élément contradictoire dans l'âme du forestier. Homme d'instinct, non de réflexion, il pense avec son cœur ; dans ce cœur, il n'y a place, en ce moment, que pour la vengeance ; le récit de Weiler et le foulard sanglant *doivent* être, à ses yeux, des preuves suffisantes. Pourtant, à ces éléments de conviction déjà si importants, l'auteur en ajoute un nouveau, la Bible. Dès le premier acte, dans la scène avec Robert, nous apprenons qu'Ulrich est superstitieux. Lorsque sa fille, ouvrant la Bible, y lit précisément le passage sur les deux sortes de droit, et sur la peine du talion, ne doit-il pas, dans sa superstition, y voir un signe d'en haut ? une justification de l'acte qu'il veut commettre ? Des gens comme Ulrich prennent volontiers la Bible pour oracle, et c'est encore à la Bible qu'il ira demander, au dénouement, comment il doit expier son crime.

Si tout cela ne suffit pas à rendre vraisemblables et la conviction où est le forestier que Robert a tué André, et la résolution qu'il prend de châtier aussitôt le meurtrier, ce n'est plus là seulement un défaut de la première rédaction, mais de la pièce dans son ensemble. Ce serait peut-être un défaut organique et mortel dans une pièce d'intrigue ; il n'en est pas ainsi dans une tragédie de caractère, où le héros, pour être tragique, doit pré-

cisément être « exagéré », et faire, en raison de son exagération, ce que le spectateur n'aurait jamais fait. « Si l'on devait supposer chez le spectateur un aussi faible penchant à l'illusion poétique, il faudrait donc ne baser la catastrophe tragique que sur des actes ordinaires comme d'aller au lit, dont le spectateur pourra comprendre la vraisemblance pour les accomplir lui-même quotidiennement. » (1)

Que reste-t-il de cette grêle d'invraisemblances que Gottschall a vu s'abattre sur la pièce ? Simplement quelques erreurs que fait naître le fusil à bretelle jaune dérobé à André par Lindenschmied. Ce fusil fait croire au Buchjäger qu'André est son meurtrier ; il le déclare avant de mourir à Robert et à Möller ; celui-ci se hâte d'en informer Stein, qui envoie chercher des soldats à la ville, pour faire arrêter le forestier et ses fils ; et c'est pour se venger avant d'être mis dans l'impossibilité de le faire qu'Ulrich se hâte vers le ravin mystérieux. La deuxième erreur est commise par Weiler, qui a vu un homme avec un fusil à bretelle jaune tomber mortellement atteint par Robert. Comme le Buchjäger, Weiler est persuadé qu'il s'agit d'André. Lorsqu'il retrouve le foulard sanglant de ce dernier, il n'a plus aucun doute, et va en informer le forestier.

L'erreur commise par le Buchjäger et par Weiler ne choque en rien la vraisemblance. Est-elle condamnable parce qu'elle est amenée par une bretelle de fusil ? Et cette bretelle peut-elle être vraiment considérée comme un ressort essentiel de l'action ? Ce serait faire une étrange confusion avec les procédés du drame fataliste, où les objets matériels jouent, par eux-mêmes, un rôle inexplicable et surnaturel, où les causes des évènements ne résident pas dans l'âme humaine, mais dans une puissance mystérieuse, présentée comme telle, par suite invraisemblable. La bretelle n'intervient pas dans l'action ; elle n'a aucune vertu surnaturelle, elle n'est pas l'instrument d'une fatalité méchante, ou d'un plan de vengeance tracé par un pouvoir occulte et terrible ; elle n'est qu'un signe, à propos duquel les hommes commettent des erreurs de pensée. Depuis quand est-il invraisemblable que l'homme se trompe ? Comme l'écrit Ludwig à Julian Schmidt, ce qu'on est en droit d'exiger du poète dramatique, c'est que les mobiles et les causes des actes ou des évènements

(1) Lettre à Devrient du 14 Août 1849 (G. W., VI, 359).

soient expliqués d'une manière logique ou vraisemblable. Sur ce point, aucun reproche ne peut atteindre notre poète, si ce n'est peut-être celui que lui fit Devrient, à propos de la première rédaction, d'avoir trop minutieusement suivi cette prescription. (1) C'est sur l'ordre de son père qu'André prend le fusil avec la fâcheuse bretelle; c'est parce qu'il a un peu de fièvre que sa mère lui met au cou un foulard; c'est parce qu'il doit y attendre le retour de Wilhelm qu'il se trouve dans l'auberge en même temps que Frei et Lindenschmied; il pose sa tête sur la table parce qu'il est malade et fatigué; il enveloppe le chien du fusil avec son foulard pour éviter tout accident; Lindenschmied lui enlève son fusil parce que le Buchjäger est dans le voisinage, et que jamais il ne retrouvera une occasion aussi favorable pour se venger de lui; André arrive trop tard pour l'empêcher de commettre son crime, parce qu'il a eu, en cours de route, un évanouissement; nous savons pourquoi Robert se trouve dans le ravin au même moment, pourquoi il y reste, malgré Möller; ce dernier, revenant de la forge, accourt naturellement aux appels de Robert; Weiler passe par là parce qu'il n'a point d'autre chemin pour retourner chez lui. Enfin, André rentre si tard après la catastrophe parce qu'il a dû transporter au moulin Lindenschmied blessé, l'y faire panser, et le livrer ensuite à la justice. Tout cela est expliqué et motivé avec un soin minutieux. Chacun de ces évènements ou de ces actes, pris en soi, est parfaitement vraisemblable.

L'invraisemblance résulterait-elle, peut-être, de l'accumulation même, dans un espace relativement restreint, de tous ces motifs dont chacun resterait en soi entièrement justifié ? Ou l'emploi de l'erreur, du malentendu, comme ressort dramatique, serait-il interdit ? Peu de tragédies de Schiller, de Kleist, de Hebbel lui-même, trouveraient grâce devant un tel critère. Si le drame n'est fait qu'en vue de l'intrigue, quel qu'en soit l'habile agencement, il exposera toujours le poète au reproche d'arbitraire, et n'aura qu'une valeur inférieure : ainsi la *Waldburg*, *Agnès Bernauer*. Mais si erreurs et malentendus sont nécessaires pour permettre au caractère tragique de se développer jusqu'aux conséquences extrêmes qui amènent les catastrophes, si, en outre, ils sont amenés par des moyens vraisemblables, l'auteur

(1) G. W., VI, 354.

a le droit d'en user, à la condition de le faire avec une certaine mesure. Si l'on reconnaît, avec raison, au poète dramatique, le droit de modifier à son gré l'histoire, de faire un choix entre les évènements, et même de les transformer pour mettre en relief telle idée, tel personnage, tel caractère, pourquoi lui refuserait-on, tant qu'il reste fidèle à la vraisemblance psychologique, celui d'inventer un ensemble de circonstances favorable à l'éclosion d'une passion, au développement complet d'un caractère ? Lorsque Gottschall déclare qu'il n'est vraiment pas possible d'admettre que ces hasards et ces malentendus soient une conséquence de l'idée fixe du forestier, ou du conflit entre le sentiment du droit et le texte de la loi ; lorsqu'il ajoute qu'il faudrait alors, de la même manière, rendre l'œuf de Léda responsable de la guerre de Troie, il commet une étrange confusion entre la fin et les moyens. La scène du ravin mystérieux se passe en dehors du forestier ; il n'y intervient en aucune façon ; l'auteur ne veut donc pas nous faire croire qu'elle a pour origine un conflit entre le sentiment du droit et la loi écrite. Elle est, au contraire, destinée à exagérer ce conflit déjà existant, à le pousser au point extrême où il ne peut plus être résolu que par la force. Le poète veut montrer à quelles extrémités peut conduire un sentiment, même juste et légitime, lorsqu'il n'a point d'autre base que l'instinct. Il devait, pour cela, inventer un concours de circonstances capable de pousser le forestier à ces pires extrémités. La scène du ravin n'a point d'autre raison d'être ; lui attribuer une autre signification, c'est être aveugle ou partial.

Il y a pourtant, dans cette scène du ravin, des invraisemblances réelles. En admettant que le Buchjäger, qui tourne le dos à Lindenschmied, au moment où ce dernier tire sur lui, ait pu cependant, en tombant, apercevoir la bretelle jaune de son fusil, comment peut-il affirmer que le meurtrier n'est autre qu'André ? (1) Il ignore que le fusil à bretelle jaune était, ce jour-là, porté par le fils aîné d'Ulrich, et il pouvait supposer, avec plus de vraisemblance, qu'il était aux mains du forestier, son ennemi. En dénonçant André comme son meurtrier, il affirme une chose qu'il doit, en réalité, ignorer. Mais l'attitude de Robert n'est pas moins étrange. Lorsqu'il laisse partir Möller

(1) A. III, sc. 6 (S. W., VI. 1, 71).

avec le corps du Buchjäger, et qu'il refuse de le suivre, cela nous paraît naturel: il est brouillé avec son père, il ne veut pas avoir l'air de fuir le danger, enfin, il doit avoir, à ce même endroit, avec Marie, une entrevue décisive, de laquelle dépendra sa nouvelle existence. Mais il n'en est pas de même après que Lindenschmied a été blessé par lui. Ou bien il doit alors aider André à transporter le blessé au moulin, ou bien, pour prévenir de nouveaux malheurs, il doit rejoindre Möller, qui est éloigné de deux cents pas à peine (1), et l'informer que le meurtrier du Buchjäger n'est pas André, mais Lindenschmied.

Il était, sans doute, nécessaire à l'action que Robert restât dans le ravin; Weiler peut ainsi l'y voir se promener de long en large; Marie d'abord, puis le forestier, peuvent ainsi venir l'y chercher, la catastrophe, enfin, peut ainsi se produire. Mais nous eussions aimé voir l'auteur, d'un mot, nous expliquer la conduite de Robert en cette circonstance. Cela lui eût été facile. Le caractère impétueux et passionné du jeune homme, la violence de son amour pour Marie, l'importance décisive de l'entrevue qu'il doit avoir avec elle, l'impossibilité de la revoir plus tard s'il ne se trouve au rendez-vous, tous ces motifs sont importants et vraisemblables. Si l'auteur, que nous avons vu si préoccupé de tout expliquer, n'a pas cru devoir donner des éclaircissements sur ce point, c'est, sans doute, que la conduite de Robert lui a semblé suffisamment motivée par les évènements antérieurs.

En résumé, s'il est regrettable que l'intrigue, malgré les progrès considérables réalisés sur les formes antérieures de la pièce, reste encore trop compliquée; si l'on peut déplorer que le poète ait fait intervenir des circonstances étrangères à l'action principale et au conflit tragique qu'elle devait exposer, il est par contre, injuste d'appeler le *Forestier* un drame fataliste, de n'y voir qu'une grêle de malentendus, d'erreurs et d'invraisemblances. Il n'y en a pas davantage que dans beaucoup d'autres pièces qualifiées chefs-d'œuvre, *La Fiancée de Messine* ou *Marie Stuart*, les *Brigands* ou *Don Carlos*, sans parler de *Götz de Berlichingen* ou d'*Egmont*, et de presque toutes les œuvres dramatiques de Kleist.

(1) A. III, sc. 9 (*ibid.*, 78).

Les caractères

D'ailleurs, même si les reproches adressés à l'intrigue eussent été fondés, la pièce ne méritait pas d'être irrémédiablement condamnée sans autre forme de procès. Il convenait d'examiner si la peinture des caractères, qui est, pour Ludwig, l'essentiel, — l'intrigue n'étant qu'un moyen en vue de cette fin —, était, elle aussi, défectueuse, ou si, au contraire, l'auteur n'avait point, par une observation fidèle de l'âme humaine, compensé les imperfections supposées de l'action. La réponse eût, sans doute, été favorable au poète, comme va nous en convaincre l'étude des personnages de la pièce, et particulièrement celle d'Ulrich.

Ulrich

Les marins aiment la mer d'une affection profonde comme ses abîmes ; elle prend leurs vies, sème parmi eux les deuils et les souffrances, mais ils l'aiment toujours : s'ils la maudissent dans ses fureurs, ils se réconcilient toujours avec elle, et vont lui demander, quand elle est apaisée, leur subsistance, l'air vivifiant, l'indépendance de ses espaces infinis. La forêt, moins capricieuse et moins cruelle, s'impose avec une égale tyrannie à l'affection de ceux qui vivent en elle. « Dire adieu à la forêt, s'écrie la femme d'Ulrich, à la forêt qui, toute la journée, semble faire entrer sa verdure par toutes vos fenêtres ! Comme cela nous paraîtra morne et silencieux, lorsque nous n'entendrons plus le murmure continuel des arbres et les chants des oiseaux, et que, du matin au soir, ne retentira plus la hache des bûcherons ! » (1) Par son caractère, son tempérament, son être tout entier, plus encore que par le titre qu'il porte, Ulrich est le « forestier ». Si le marin est l'homme de la mer, Ulrich est l'homme de la forêt. Il est né au milieu des sapins, son existence s'y est toute entière écoulée ; ils font partie intégrante de sa vie, ils sont dans sa chair et dans son sang. Il les aime comme il aime les siens, d'un amour caché, muet, mais dont les racines sont d'autant plus profondes. Wilkens pourra même lui reprocher de vivre pour sa forêt plus encore que pour sa famille et d'avoir consacré à l'embellir des heures et des efforts qu'il eût

(1) A. IV, sc. 4. (S. W., VI. I. 89

mieux employés à donner aux siens plus d'aisance. Il veut qu'on l'admire ; elle le mérite : « De pauvres arbres ? Dans ma forêt, il n'y a pas de pauvres arbres ! » (1) « Dans quinze ans, il pouvait y avoir là une coupe à faire bondir d'aise le cœur de tout vrai forestier ! » (2).

En échange de cet amour si profond et si exclusif qu'ils lui portent, la forêt donne, à ceux qui y vivent, un cœur droit, la passion de l'indépendance, le vrai courage, la fierté d'un « enfant de la nature ». Dans les longues courses sur les sentiers mousseux, dans les haltes prolongées à l'ombre des grands arbres, le forestier communie intimement avec la nature, loin des querelles mesquines ; son sens droit n'est pas faussé par les sophismes nés de la lutte incessante que se livrent entre eux les hommes ; son cœur reste pur, inaccessible aux suggestions de l'envie ou de la jalousie ; en obéissant à sa voix, il suit toujours le chemin du devoir et de la justice. « Si cela était en mon pouvoir, dit Ulrich, la justice serait rendue dans la forêt. Ici, le cœur de l'homme reste sain ; ici, on sait ce qui est juste et ce qui est injuste, sans *Mais* ni *Si* ». (3) Le mystère de ses profondeurs obscures, ses ravins où grondent les ruisseaux bondissants, le silence majestueux du sommeil où elle semble éternellement plongée, les mille bruits soudains qui l'interrompent, les bêtes effarouchées qui se lèvent sous les pas du chasseur, tout cela met au cœur des forestiers le courage véritable, qui, connaissant le danger, l'affronte avec calme, sans peur comme sans forfanterie. Wilhelm, malgré l'orage menaçant, veut aller chercher sa sœur dans le ravin mystérieux : « Par ce temps-là ? », lui demande sa mère. « Je serais, répond-il, un joli fils de forestier, si je faisais attention à quelques petits éclairs ! — Marie n'est pas comme les autres jeunes filles, il est vrai, mais elle n'est pourtant qu'une jeune fille, et cela a peur ! » (4) Mais Wilhelm ne rend qu'à moitié justice à sa sœur. Comme lui, elle est un véritable enfant de forestier ; elle s'est enfoncée, sans hésiter, dans les ténèbres de la nuit d'orage, comme, d'ailleurs, bien des fois auparavant. Que redouterait-elle ? Son âme n'est-elle pas pure ? « Si le père le veut et toi-même, je sais alors que, derrière

(1) A. I, sc. 8. (*ibid.*, 26).
(2) A. I, sc. 9. (*ibid.*, 29).
(3) A. IV, sc. 5. (*ibid.*, 92).
(4) A. V, sc. 2. (*ibid.*, 109).

chaque arbre, se tient un ange.... Avoir peur ? la fille d'Ulrich ! ». (1)

Ces forestiers ont tous, en même temps que le courage, la fierté que donnent une vie indépendante, en pleine nature, et une conscience droite. L'accomplissement du devoir est la seule loi qu'ils reconnaissent ; s'ils lui obéissent toujours, ils refusent, par contre, de se plier à d'autres exigences, de courber l'échine par intérêt, ou de laisser fléchir la règle par complaisance. Dès que leur honneur est en jeu, ils se redressent, deviennent intraitables. Les enfants d'Ulrich, dès leur jeune âge, sont fiers, et châtient quiconque menace leur honneur, ou, simplement, ne leur accorde pas la considération à laquelle ils croient avoir droit. Le deuxième avocat qu'est allé consulter Wilhelm lui a ri au nez : « Mais à celui-là, je lui ai dit son fait comme un fils de forestier » (2). Quand sa mère lui annonce que Marie est allée prier Robert....., ce seul mot le pique au vif : « Mère, nous ne mendions auprès de personne ! Je vais la chercher ! » (3) Son frère aîné, André, tout aussi chatouilleux sur le point d'honneur, est, en outre, plus emporté. Seule, l'autorité de son père peut l'empêcher de prendre Möller au collet et de le jeter à la porte. Il défend à Robert de parler désormais à sa sœur. A sa mère, qui essaie vainement de le contenir : « Son père a insulté mon père ; il ne faut pas que celui-là (Robert) vienne maintenant insulter ma sœur ». (4) Il trouve même que son père est beaucoup trop doux envers Robert, décroche un fusil et déclare : « Si tu ne tiens pas à ton honneur, je me charge, moi, de garder celui de Marie. Ceci est pour celui qui approchera Marie de trop près ! » (5). Sous cette exagération juvénile se cache un sentiment vrai et profond de l'honneur. Lorsque le Buchjäger lui a infligé un affront public, il n'ose plus reparaître aux yeux de son père. « Je ne peux plus regarder les gens en face. Je veux m'embarquer comme mousse pour l'Amérique ! » (6). Ses adversaires étaient pourtant six contre un, toute résistance était impossible. Malgré cela, André se croit à jamais déshonoré. L'autorité paternelle n'aurait pas suffi pour lui arracher, lambeau par lambeau, la vérité ; Ulrich doit invoquer

(1) A. IV, sc. 5. (*ibid.*, 93).
(2) A. IV, sc. 4. (*ibid.*, 88).
(3) A. V, sc. 2. (*ibid.*, 109).
(4) A. I, sc. 10. (*ibid.*, 34).
(5) A. I, sc. 10. (*ibid.*, 36).
(6) A. II, sc. 10. (*ibid.*, 54).

son autorité de chef pour le contraindre à confesser la honte subie. Et la blessure faite à son honneur est si profonde, que la fièvre s'empare de lui et secoue son corps encore tout frémissant des coups reçus.

Mais c'est surtout chez Ulrich que le sentiment de l'honneur est profond et puissant. C'est beaucoup moins son droit que son honneur qu'il défend avec la passion du désespoir; c'est pour sauver son honneur, bien plutôt que sa place, qu'il revendique ce qu'il appelle son droit. Et il nous apparaît ainsi beaucoup moins comme un maniaque de l'idée du droit, un entêté, que comme un homme pour qui son honneur est tout, qui préfère la mort à la honte, et qui devient criminel parce qu'on lui a, croit-il, ravi son honneur.

Avant d'être un forestier au service de Stein, il est un honnête homme. « L'honnête homme passe avant le serviteur ». (1) Son devoir essentiel, qui prime même celui de l'obéissance, est de veiller aux intérêts de son maître. Si le maître donne des ordres contraires à ses propres intérêts, le devoir du serviteur honnête est de ne pas les exécuter. S'il les exécute, il n'est qu'un coquin. C'est alors, en réalité, que le maître aurait le droit de le révoquer; mais quand le serviteur désobéit au maître pour sauvegarder les intérêts du maître, celui-ci n'a pas le droit de le punir comme seuls peuvent être punis les coquins.

Il importe, en appréciant le caractère d'Ulrich, de mettre en pleine lumière ce point de départ de toute la tragédie. Ulrich n'a plus, comme Berndt, la manie procédurière; les questions de droit ne l'intéressent pas en soi; il ne s'en préoccupe que lorsque son honneur est en jeu. Il ne veut pas avoir raison envers et contre tous : il veut simplement être traité comme un honnête homme. Ce sont les coquins que l'on révoque. Se laisser révoquer sans protester serait donc, de la part d'Ulrich, avouer qu'il s'est conduit en coquin. Il mourrait plutôt. La misère l'attend, lui et sa famille, car il a veillé aux intérêts de son maître plus qu'aux siens propres. Mais il n'y songe pas un instant. Son maître croit adoucir l'amertume de la révocation en lui faisant payer un semestre de son salaire. « Monsieur Möller, dit Ulrich au comptable, vous avez oublié ici de l'argent. Monsieur, ...ou bien je vous le lance sur les talons ! » (2)

---

(1) A. I, sc. 9. (*ibid.*, 30).
(2) A. I, sc. 9. (*ibid.*, 32).

Stein lui fait ensuite offrir de lui payer, comme pension de retraite, un salaire double de celui qu'il touchait en activité de service. « Pourquoi ? répond Ulrich au pasteur qui lui transmet cette proposition. Veut-il ainsi m'acheter mon honneur ? Monsieur le pasteur, mon honneur n'est pas à vendre. Serait-ce un traitement accordé par grâce ? Je n'ai pas besoin de grâce. Je peux travailler. Je n'accepte rien pour rien. Je n'accepte pas d'aumône.... Monsieur le pasteur, j'ai hérité un honneur de mon père et de mon grand'père, et j'en dois compte à mes enfants et à mes arrière-petits-enfants. Allez-donc dans ma forêt, Monsieur le pasteur, et si votre cœur ne s'épanouit pas en la voyant.... Monsieur le pasteur, j'ai agrandi la forêt jusqu'au cimetière; là reposent mon père et mon grand'père, et leurs maîtres ont fait graver sur leurs pierres cette attestation : Ils furent des hommes honnêtes et des serviteurs fidèles. Comme il convient à des forestiers, ils reposent sous les verts sapins. Monsieur, et si l'enfant de mon enfant y venait un jour, et demandait : Mais pourquoi ne repose-t-il pas sous les sapins, celui qui les a plantés ? A-t-il été un coquin, que son maître ait pu le révoquer ? Et s'il cherche ma tombe, et qu'il la trouve derrière le mur du cimetière ? Monsieur, si vous pouvez vivre sans honneur, tant mieux pour vous; — ou plutôt, c'est mal de votre part. Mais pour moi, voyez-vous, Monsieur le pasteur, il n'y a qu'une alternative : ou bien à côté de mon père et de mon grand'père sous les sapins, ou bien..... derrière le mur du cimetière.... J'ai mis du mien dans la forêt; je ne veux en emporter que le bâton avec lequel j'irai dans le monde, pour chercher, dans mes vieux jours, un nouveau service; mais il faut que la honte soit effacée de mon nom et reste attachée au sien. Je suis dans mon droit et j'entends le revendiquer ! » (1). « Que deviendrons-nous ? » lui demande sa femme. « Nous sommes, répond-il, des gens honnêtes, et nous resterons tels » (2). Et quand Wilkens lui objecte qu'il n'est, en tout cela, nullement question d'honnêteté, il lui reproche avec véhémence d'admettre ce qui est, à ses yeux, une véritable forfaiture. « Et de quoi diable, Monsieur, est-il question ? Quoi ? Donnez la patte ? Topez-là ? Vous verrez bien ensuite ! Puis rire dans sa barbe ? Tout, sauf une parole ouverte et franche ! Voilà votre morale

(1) A. II, sc. 8. (*ibid.*, 51-52).
(2) A. I, sc. 9. (*ibid.*, 29).

de paysans ! Pourvu que votre bourse n'en soit pas menacée, vous laissez faire ! » (1) Et par cette apostrophe il sacrifie encore ses intérêts à sa conception de l'honneur, car le riche Wilkens ne lui pardonnera pas facilement cette parole.

C'est dans une réponse au pasteur, qui voudrait lui montrer son erreur, que le forestier résume, de la manière la plus claire et la plus précise, comment, selon lui, se pose la question : « Monsieur Stein veut me prendre mon honneur ; mes fidèles services et mon honnêteté, il veut les récompenser par le déshonneur ; dans ma soixante-cinquième année, je dois passer pour un coquin. Eh bien, Monsieur le pasteur, oui ou non, est-ce juste ? » (2)

Et c'est parce que, de l'aveu même du pasteur, cela n'est pas équitable, que le forestier est décidé, quelles que puissent en être les conséquences, à se faire rendre justice. Non pour avoir le dernier mot, non pour avoir raison contre son maître, mais pour que l'on ne puisse pas dire qu'il fut un malhonnête homme. La lutte qu'il va livrer sera pour défendre son honneur *par le moyen du droit*. Car il ne saurait, pour lui, y avoir de doute : « si les juges servent à quelque chose, c'est à protéger l'honneur des gens de bien. Il ne faut pas que la justice permette qu'un honnête homme puisse être traité comme un homme sans honneur. Si, par des subtilités juridiques, on peut arriver à faire que celui qui a raison ait tort, alors, dit Ulrich, j'aimerais mieux vivre parmi les sauvages, être l'animal le plus misérable, plutôt qu'un homme ! » (3)

C'est donc avec la plus grande confiance qu'il fait demander à son avocat de déposer une plainte au tribunal contre Stein et le Buchjäger. N'a-t-il pas pour lui une tradition de plus d'un siècle ? « Mon père a, avant moi, occupé cette place, et mon grand'père avant mon père ; on m'appelle, dans toute la vallée, le forestier héréditaire » (4). D'ailleurs, son maître ne peut le révoquer que s'il peut le convaincre de ne pas avoir fait son devoir. L'exemple de Ruprecht, d'Erdmannsgrün, le prouve bien. On ne put lui démontrer qu'il avait commis une faute dans son service, et il conserva sa place. S'il en est ainsi, comment Stein pourrait-il révoquer son forestier précisément pour

(1) A. I, sc. 9. (*ibid.*, 29-30).
(2) A. II, sc. 10. (*ibid.*, 58).
(3) A. II, sc. 10. (*ibid.*, 58).
(4) A. II, sc. 10. (*ibid.*, 57).

avoir accompli son devoir ? Cela ne serait-il pas monstrueux ? Son cœur se révolte contre une pareille supposition ; et son cœur est pour lui un guide infaillible, le seul auquel il veuille se fier. Ce qui est vrai pour le cœur doit l'être pour la justice. Il est inutile et inique de contester les indications du cœur. « Les *Mais* et les *Si*, c'est de tout à fait là-haut qu'ils sortent, c'est de la tête ; le cœur ne les connaît pas : ce sont des charlatans.... Oui ou non. Tout le reste est mauvais. Les *Mais* et les *Si* sont mauvais...... Ce qui n'est pas juste est injuste. Et les tribunaux sont là pour empêcher l'injustice » (1). L'issue du procès ne pouvant, pour lui, être douteuse, il continue à considérer les ordres de son maître comme nuls et non avenus, car ils sont injustes ; il déclare être toujours et rester forestier de Düsterwalde.

Mais Wilhelm rapporte de la ville de mauvaises nouvelles. Ulrich est dans son tort. Il est au service d'un particulier, qui peut le renvoyer à son gré. Seuls, les employés de l'Etat, comme Ruprecht, ne peuvent être révoqués s'ils n'ont pas commis de faute professionnelle. Le fait qu'avant lui son père et son grand' père ont occupé les mêmes fonctions ne crée pas un droit dont les tribunaux puissent tenir compte. Que les instructions du maître soient ou non contraires à ses intérêts, le serviteur n'a qu'à s'y conformer. La peine que s'est donnée Ulrich, le dévouement dont il a toujours fait preuve envers son maître, ne peuvent justifier sa résistance. Il ferait mieux de se tenir tranquille, de laisser dormir l'affaire, et devrait s'estimer heureux d'en être quitte à si bon compte. Un autre avocat consulté par Wilhelm s'est contenté de lui rire au nez.

C'est le coup de foudre menaçant dans le ciel encore serein de l'espérance. Le forestier n'en peut croire ses oreilles. Il reste un moment étourdi, il lui semble que tout s'écroule autour de lui. Mais est-ce l'orgueil déçu qui l'irrite ? Est-ce parce qu'on lui donne tort que sa fierté se révolte ? Est-ce parce qu'il a d'avance perdu son procès qu'il manifeste son dépit ? En aucune façon : c'est parce qu'il se voit à tout jamais déshonoré, n'ayant plus aucun moyen légal de se faire rendre son honneur. L'acte monstrueux que Stein a osé accomplir, la justice humaine l'approuve. Ulrich est et doit rester un coquin parce qu'il est au service d'un particulier ; son honneur lui serait rendu s'il

(1) A. II, sc. 10 (*ibid.*, 88).

était au service de l'Etat. Une telle conception du droit ne peut trouver grâce à ses yeux; son cœur interrogé lui répond qu'il n'y a qu'un seul droit. Sa raison, dont il a toujours fait fi, ne lui vient point en aide, son cœur lui-même ne lui suggère aucune solution. Pour la première fois, cet homme de volonté et de décision se trouve désemparé, incapable de vouloir autre chose que s'étourdir, imposer silence aux révoltes qui commencent à gronder en lui, en les noyant dans le vin.

Mais voici qu'un puissant secours lui vient d'en haut. Voici qu'il est écrit dans la Bible : « Il ne doit y avoir parmi vous qu'un seul droit ! » La voix de son cœur ne l'avait donc pas trompé ? Il n'y a donc pas un droit spécial pour les gens au service de l'Etat ? Ulrich triomphe : « Vous voyez bien que j'ai raison, même si je dois avoir tort ! Vous voyez que ce bon vieux cœur dans ma poitrine n'est pas un menteur ? Ce n'est donc pas Dieu, ce sont les hommes qui ont créé deux sortes de droit ! C'est dans leurs chambres poudreuses et sombres qu'ils ont étouffé le droit sous leurs *Mais* et leurs *Si* ; et c'est parce que ces hommes, dans leurs chambres, ont deux droits, qu'un vieillard qui n'a jamais toléré le moindre grain de poussière sur son honneur doit passer pour un coquin ! » (1) Mais que lui sert d'avoir raison devant Dieu ? Aux yeux des hommes il reste déshonoré. Cette idée lui est insupportable; des pensées de suicide le hantent; plutôt la mort qu'une vie où il ne serait qu'un objet de mépris ou de pitié.

C'est à ce moment que Weiler vient lui annoncer que Robert a tué André; que des soldats demandés par Stein vont venir s'emparer du forestier et de toute sa « bande d'assassins ». Auparavant, du moins, le forestier aura puni le meurtrier de son fils. Il n'a plus rien à espérer de la justice des hommes : il se fera donc justice lui-même, conformément à la règle proclamée par Dieu dans le livre saint : « Celui qui a tué un homme doit mourir.... Œil pour œil, dent pour dent.... Il ne doit y avoir parmi vous, les étrangers et les indigènes, qu'un seul droit; car je suis le Seigneur, votre Dieu ! » (2) La voix de Dieu est conforme à celle de son cœur : Robert mourra; son crime du moins ne restera pas impuni.

Il croit tuer Robert, il tue sa fille.

---

(1) A. IV, sc. 5 (*ibid.*, 92).
(2) A. IV, sc. 7 (*ibid.*, 105).

« Je l'ai jugé. Ainsi que cela est écrit là-dedans, œil pour œil, dent pour dent. Je l'ai jugé, parce que les tribunaux ne jugent pas bien. Ils ont deux sortes de droit, et il est écrit ici : « Vous ne devez avoir qu'un seul droit. Je ne l'ai pas assassiné, je l'ai jugé ». (1) Pitoyable sophisme destiné à voiler son crime, à présenter comme un acte de justice ce qui n'est qu'un acte de vengeance. S'il avait obéi moins aveuglément aux impulsions de son instinct, écouté avec moins de dédain la voix de la raison, il n'aurait pas cru que la volonté du serviteur puisse s'opposer à celle du maître, et qu'un maître soit contraint de garder un serviteur qui lui désobéit ; il se serait dit que le maître est fait pour ordonner, le serviteur pour exécuter ; que les contrats qui lient les hommes entre eux résultent de conventions dont la nature est infiniment variable, et que ce qui lie les uns n'oblige pas nécessairement les autres ; que si les lois, dans l'ensemble, s'inspirent de quelques principes fondamentaux du droit, elles ne sont, et ne peuvent être les mêmes dans tous les temps et chez tous les peuples ; que si les tribunaux sont, en principe, chargés de veiller à ce que justice soit rendue à chacun, ils ne peuvent le faire qu'en se conformant aux lois existantes ; qu'enfin c'est une chose grave que de se faire justice soi-même ; qu'il est bien difficile de rester impartial quand on est à la fois juge et partie, et qu'avant de prendre une décision aussi grave que celle de prononcer une condamnation à mort, il faut être dix fois certain qu'elle est dictée par un sentiment de justice, non par l'intérêt personnel ou par la passion. Si Ulrich s'était bien dit tout cela, s'il avait écouté ces conseils de prudence et de sagesse dictés par la raison, il serait resté forestier de Düsterwalde et n'aurait pas tué sa fille. Mais alors, il n'aurait plus été précisément l'Ulrich que le poète a conçu et décrit, celui qu'il a voulu montrer à son peuple, pour l'empêcher de tomber à l'abîme où conduisent le mépris de la raison, l'obéissance aveugle à l'instinct.

Lorsque le forestier, qui a exigé son droit, s'impose à lui-même le suprême châtiment, expie par sa mort le crime où l'a entraîné son funeste aveuglement, nous déplorons cette fin lamentable. Malgré ses erreurs, en dépit de son intelligence bornée, de sa rudesse envers sa femme et ses enfants, nous ne pouvons nous empêcher de le suivre avec sympathie, et nous le

(1) A. V, sc. 4 (*ibid.*, 114).

plaignons, tout en blâmant sa criminelle obstination. Car le poète a su nous montrer, sous cette rude écorce, un cœur aimant, des sentiments vraiment humains, une sensibilité qui, pour se dissimuler sous le voile de la rudesse et de la brusquerie, n'en est que plus vive et plus vibrante. Il la cache comme une faiblesse. « Les enfants, dit-il à Robert, ne doivent pas savoir combien on les aime ; les femmes encore moins.... Ma femme ne me connaît pas encore, pour ce qui a rapport à celui-là (*il montre l'endroit du cœur*). Et si elle l'avait remarqué, — alors, adieu, autorité ! La femme peut être un ange ; mais l'homme doit se montrer comme un ours.... Ainsi, par exemple, ma femme ne peut pas voir souffrir les gens. Aussi les malheureux viennent-ils la voir en masse. Que serait-ce si je me mettais à mon tour à l'approuver ! C'est pourquoi je grogne et jure comme un palefrenier ; mais en même temps je vide tout doucement les lieux, pour lui laisser les mains libres. Quand je vois qu'elle a terminé, je reviens près d'elle comme par hasard, grognant et jurant. Aussi l'on dit : le forestier est plus méchant que le diable pour les pauvres gens, mais sa femme et sa fille sont des anges du ciel ! Et ils le disent pour que je l'entende. Et je l'entends, en effet ; je me contente d'en rire intérieurement, tout en me montrant plus rude encore qu'auparavant».(1) Ainsi, le forestier cache, sous une rudesse extérieure, le bien qu'il fait ou laisse faire. Comme Cardillac, il dissimule sa véritable personnalité ; en lui aussi, il y a contraste entre l'apparence et la réalité. N'est-elle pas admirable la scène où Marie vient lui dire qu'elle, du moins, ne l'abandonnera jamais, qu'elle accompagnera les pas de sa vieillesse errante, pour le soutenir et le consoler ? Ulrich se sent gagner par l'émotion ; l'affection que sa fille lui témoigne fait monter à ses yeux des larmes qu'il ne peut plus cacher ; il ne peut sauver sa dignité menacée qu'en ordonnant à Marie, du ton le plus rude qu'il puisse trouver, d'aller dormir. Mais sa détresse, lorsque s'impose à lui l'horrible pressentiment qu'il a tué sa fille, ne lui permet plus de faire violence à ses sentiments ; ils font éclater sa poitrine et s'exhalent en cris d'affection : « Ma Marie était un conte vivant — est, veux-je dire, elle est ! Que ma Marie fût morte, elle ne voudrait pas me faire cette peine. Elle sait que je ne puis vivre sans ma Marie. L'entendez-vous rire dehors ? Elle va entrer en

(1) A. I, sc. 4 (*ibid.*, 19).

sautillant, me tenir les yeux fermés, comme elle fait d'habitude, et je ne veux pas lui gâter son plaisir. Oh ! elle est (*il veut rire et sanglote*) une... » (1). Quand il se tue, il a du moins la consolation qu'il pourra, ayant ainsi effacé toute trace de son crime, aller rejoindre au ciel son enfant.

Comme l'écrivit Ludwig à Edouard Devrient, « tous les traits attribués au caractère d'Ulrich, jusque dans le plus petit détail, n'ont pas d'autre but que de rendre vraisemblable l'acte de justice sommaire et populaire qu'il doit accomplir. Si je n'y ai pas réussi, toute la pièce est manquée, car la pièce n'est pas autre chose que cela » (2). Non seulement il y a réussi, mais encore il a tracé, dans la personne du forestier, une figure d'un relief extraordinaire et d'une vérité remarquable. Lorsque Ludwig affirme à l'acteur Lewinsky qu'il a « connu des gaillards comme Ulrich et Lindenschmied » (3), nous l'en croyons sans peine. De tels portraits, celui du forestier surtout, ne peuvent être tracés que d'après nature. « Ainsi sont mes Thuringiens », devait-il dire dans une autre occasion. Et ce qu'il y a de vraiment admirable, ce que nous devons tout particulièrement signaler ici, c'est que Ludwig a su, de ces personnages si individuels, tout en les laissant dans leur temps et dans leur milieu, faire des types d'humanité éternelle et universelle. Le forestier de Ludwig sera vrai tant qu'il y aura des hommes et des forestiers. C'est une des plus belles créations de l'art réaliste.

Eléments romantiques.

Cette conclusion ne saurait être contredite par quelques traits dans lesquels on a voulu voir une persistance de l'influence romantique. Quand elle était encore enfant, la fille d'Ulrich s'est égarée dans la forêt et s'y est endormie. Un autre enfant du même âge est venu la rejoindre, lui a cueilli des baies, a joué avec elle. Pour Ulrich, cet enfant était évidemment un ange. « Les hommes, dit-il, ne croient plus à rien ; mais moi, je sais ce que je sais ! » (4). Ce trait n'est ni romantique, ni invraisemblable ; il est populaire et conforme au caractère du

(1) A. V, sc. 7 (*ibid.*, 121-22).
(2) G. W., VI, 359.
(3) G. W., VI, 319.
(4) A. I, sc. 4 (S. W., VI, 1, 18).

forestier. Il est destiné à montrer qu'il est superstitieux, à rendre ainsi vraisemblable l'importance décisive qu'il attribue plus tard aux paroles de la Bible, à expliquer qu'il puisse y voir un avertissement du ciel, un oracle, une approbation accordée par Dieu à ses projets. (1) Il y a donc là, non point un reste de romantisme, mais un nouveau trait de réalisme.

Mais le réalisme, pour Ludwig, ne doit pas être simplement réel; il doit, en même temps, être vrai, c'est-à-dire poétique. En même temps qu'il complète le portrait du forestier, le motif du rêve donne à l'ensemble une couleur poétique. Le personnage de Marie ne peut, en grande partie, se comprendre et s'expliquer autrement. Marie voit en rêve un enfant qui joue avec elle; quatorze ans plus tard, à la veille d'un jour qui doit lui être fatal, elle le revoit de la même manière, en songe : l'enfant vient s'asseoir à côté d'elle, lui enlève de la tête sa couronne de fiancée, et lui met sur la poitrine une grande rose rouge comme du sang. Marie a entendu ensuite sonner les cloches ; sous elle le gazon s'est affaissé lentement, le son des cloches est devenu de plus en plus lointain, le chant des oiseaux n'est plus parvenu à ses oreilles.... (2) Toute la journée, d'ailleurs, elle est en proie à une sorte de malaise et d'oppression, comme si un malheur était imminent. Robert lui reproche affectueusement, au premier acte, d'être triste au jour de ses fiançailles.

Il n'est pas nécessaire d'invoquer l'exemple de la tragédie classique pour montrer que l'emploi du songe au théâtre n'est pas réservé aux seuls romantiques. La croyance aux rêves est née avec l'humanité elle-même; dans l'antiquité, des prêtres graves et respectés étaient chargés de les interpréter; aujourd'hui encore elle a de profondes racines dans l'âme du peuple. L'emploi qu'en fait ici Ludwig est au moins aussi justifié que celui qu'en ont fait Corneille dans *Polyeucte,* Racine dans *Athalie,* Gœthe dans *Egmont,* et l'apparition de l'enfant est tout aussi vraisemblable que celle du spectre dans *Hamlet.* Quant aux pressentiments qui assaillent l'âme de la jeune fille, n'y a-t-il pas là un phénomène psychologique bien connu, et leur utilisation dans une œuvre dramatique, si, comme l'ont fait Hebbel dans *Agnès Bernauer* et Ludwig dans le *Forestier,* comme Schiller se proposait de le faire dans *Démétrius,* l'auteur sait garder

---

(1) Cf. Lettre à Devrient du 14 Août 1849 (G. W., VI, 357).
(2) A. IV, sc. 2 (S. W., VI, 1, 82).

la mesure convenable, n'est-il pas un élément de réalisme plutôt que de romantisme ? Ce qui était encore vrai pour la pièce des *Braconniers* ne l'est plus pour celle du *Forestier*. Dans les *Braconniers* il ne s'agissait pas simplement d'un rêve ou de pressentiments, mais d'un don de seconde vue qui était attribué à la femme de Berndt. Ce motif, emprunté peut-être, comme le croit Sieburg, au *Treize Novembre* de Gutzkow, paru en 1845, prouve surtout que Ludwig, à cette époque, subissait encore en partie l'influence romantique. Ici, au contraire, il s'agit de motifs moins exceptionnels que celui de la seconde vue, réels sans avoir un aspect trop surnaturel, et que le poète a su choisir dans la réalité pour donner à l'ensemble de sa pièce et, plus particulièrement, à la fille d'Ulrich, un caractère poétique. On pourrait de la même manière expliquer cette sorte d'hallucination qui fait croire à Ulrich que sa fille court derrière lui, et le motif de l'aubépine qui semble frapper à la fenêtre pour annoncer un malheur (1). Cela nous permet d'affirmer que les influences funestes subies par Ludwig à ses débuts ne s'exercent plus. Il est devenu indépendant, il a trouvé la formule d'art à laquelle il restera désormais fidèle.

Marie

Mais ce n'est point uniquement en cela que réside le charme de Marie. Elle est une jeune fille selon le cœur de Ludwig, douce, mais espiègle à l'occasion, soumise et docile, mais brave, et son affection pour son père — elle le dit et nous le croyons — lui inspirerait des actes d'héroïsme. Elle est la jeune fille dont aucun brouillard n'a terni le pur miroir, qui s'ouvre à l'amour, mais sans que le sentiment nouveau efface son affection pour les siens. Bien plus, nouvelle Antigone, elle renoncera à son fiancé pour accompagner son père sur les chemins de l'exil et consoler sa vieillesse. Elle est la fille aimante avant d'être l'amoureuse ; elle est la personnification de la pudeur et de la douceur féminines, elle reflète dans ses yeux limpides toute la poésie de la forêt et des grands arbres à la parure toujours verdoyante. Elle est la sœur d'Eugénie (*Droits du Cœur*) et de Madelon (*Mlle de Scudéri*) ; mais elle est bien plus vivante et

(1) A. V. sc. 4 (*ibid.*, 111). Ce motif sera plus tard, en pleine période réaliste, repris et amplifié par Ludwig dans *Die Heiterethei*.

plus vraie que ses aînées. Plus exactement, elle est la troisième et définitive esquisse d'un même portrait, dont le modèle était Emilie Winckler, la fiancée si fidèle et si noblement dévouée du poète.

Sophie

Sophie, la femme du forestier, ne peut, à côté de lui, jouer qu'un rôle très effacé. Pourtant, même dans son humilité, Ludwig a su lui donner des traits bien individuels et caractéristiques. Elle redoute son mari, mais n'en exécute pas moins les projets qu'elle a conçus. Elle fait l'aumône toutes les fois qu'elle le peut, malgré les grognements d'Ulrich. C'est elle qui a l'idée ingénieuse de faire lire par sa fille à la fois la lettre de Robert, quand Ulrich tourne le dos, et la Bible, lorsqu'il redevient attentif. Elle prend sur elle d'envoyer Marie, à l'insu du forestier, au rendez-vous que lui demande Robert; quand Wilhelm constate que la chambre de sa sœur est vide, elle lui demande de n'en rien dire surtout à son père. Et elle nous apparaît ainsi comme réduite par son mari à un rôle d'humble passivité, contrainte de chercher un refuge dans la dissimulation, sinon dans la ruse. Sans doute, elle aime bien aussi la forêt; mais elle n'est pas fille de forestier. Elle a dans le sang encore un peu de la « morale paysanne » de son oncle Wilkens. Là où toute la fierté d'Ulrich se révolte et se cabre, elle céderait volontiers. Aucune des démarches qu'elle fait n'a l'approbation de son mari ni même de ses enfants. Lorsqu'elle prie Möller d'intervenir auprès de Stein, Ulrich lui défend de « mendier auprès des gens injustes ». Même après la brouille de Stein et du forestier, elle voudrait autoriser Robert à voir encore Marie. Lorsque Wilkens lui enjoint de quitter son mari avec ses enfants, sous peine d'être déshéritée, elle le supplie de ne pas les abandonner. Marie hésite à faire, auprès de Robert, à l'insu de son père, la démarche que sa mère lui conseille; elle ne s'y résout que parce qu'elle lui fait croire qu'il n'y a plus que cette chance de sauver son père. Wilhelm lui-même ne veut pas qu'on aille ainsi « mendier » auprès de Robert, et se hâte d'aller chercher sa sœur.

Au milieu de cette famille de forestiers, — car la puissante personnalité d'Ulrich a modelé tous ses enfants à son image —,

Sophie apparaît donc un peu comme une étrangère, comme un reflet du paysan Wilkens. Pourtant, nous ne pouvons nous empêcher de la comprendre et de la plaindre. L'amour maternel est plus fort que toutes les fiertés et triomphe de toutes les révoltes de l'orgueil. Une mère qui tremble pour ses enfants fait facilement bon marché du respect humain, et adresse une prière là où l'homme reste inflexible et se raidit. Quant à sa dissimulation, le despotisme d'Ulrich, son caractère brusque, sa rudesse, ne l'expliquent que trop. Sacrifiée dans la vie, Sophie devait l'être aussi dans la pièce. Mais l'auteur a su, malgré tout, nous intéresser à elle ; lorsque, traînée dans la chambre par Ulrich, elle avoue qu'elle a envoyé Marie au ravin mystérieux ; lorsqu'elle s'affaisse et tombe à genoux devant la civière où repose le corps de sa fille, nous oublions ses faiblesses et son imprudence pour ne plus voir et plaindre en elle que la mère douloureuse, trop cruellement punie après une vie d'abnégation, de dévouement et de sacrifice.

Les Stein

Les deux fils d'Ulrich ont été suffisamment caractérisés dans ce qui précède. Ils sont bien les fils du forestier, avec, en plus, l'impétuosité et l'irréflexion de la jeunesse. Robert est, de la même manière, la fidèle image de son père ; vif et emporté, il a eu, à plusieurs reprises, de violentes discussions avec lui, et le pasteur a dû intervenir pour l'empêcher de quitter la maison paternelle. Mais ces têtes chaudes se laissent toujours, en fin de compte, guider par le cœur, qui est bon. C'est la mort dans l'âme que Stein se voit contraint, pour affirmer son autorité, de se séparer momentanément de son fidèle Ulrich. Il avoue ses torts avec la plus entière franchise, et adoucit, dans la mesure du possible, la rigueur de la mesure qu'il a dû prendre. Si, du moins, la dispute n'avait pas eu de témoins ! Il irait aussitôt, comme maintes fois auparavant, trouver le forestier, et reprendrait avec lui la partie interrompue, comme si rien ne s'était passé. Il va d'ailleurs d'un extrême à l'autre avec une rapidité déconcertante. Irréfléchi comme Ulrich, comme lui prisonnier de son instinct, il est cependant, plus que ce dernier, capable de s'en affranchir, car il est plus cultivé. C'est lui qui fait les premiers pas vers la réconciliation. De même que ses discussions avec le forestier ne nuisent en rien à l'amitié qui les unit, de

même les scènes de violence qui se déroulent entre lui et son fils n'affaiblissent pas l'affection profonde qu'il éprouve pour lui : Robert quitte la maison paternelle avec l'intention de ne jamais plus en franchir le seuil ; contrairement à Marie, il renonce à sa famille plutôt qu'à son amour. Mais il ne le fait qu'avec la plus sincère douleur. Quand, au dénouement, il ramène au logis du forestier le corps de sa fiancée, son premier mouvement est pour se jeter dans les bras de son père ; une heure auparavant devenus étrangers l'un à l'autre, le père et le fils versent maintenant ensemble des larmes de joie.

Wilkens

Wilkens, paysan enrichi, Weiler, épicier ruiné, redevenu simple paysan, et contraint de se mettre au service d'autrui, sont deux jolis croquis pris sur le vif, et ont toute la saveur du terroir natal. Les écus de Wilkens ne lui donnent-ils pas le droit de parler haut et d'imposer sa volonté ? Qu'Ulrich leur refuse la considération qu'ils méritent, et n'incline pas devant eux son front orgueilleux de forestier, il s'en montre étonné tout autant qu'offensé. Mais il saura bien faire respecter sa fortune ; il importe à l'ordre social que l'argent ait le dernier mot. Ulrich est à ses yeux presqu'aussi criminel qu'insensé d'oser, pauvre hère, intenter un procès au riche propriétaire de Düsterwalde. Le droit est pour ceux qui peuvent le payer ; croire le contraire est pure folie. Ulrich pauvre aura toujours tort non seulement dans son procès contre Stein, mais encore dans son attitude envers lui, Wilkens, le paysan riche ; et ne pouvant briser la résistance orgueilleuse de ce fou dangereux, il n'hésite pas, pour venger ses écus méprisés, à lui enlever le seul bien qui lui reste, sa femme et ses enfants.

Weiler

Comme lui, Weiler sait que l'argent joue, dans la société, un rôle qu'il est imprudent de dédaigner. Lorsque Wilkens n'était encore qu'un paysan pauvre, on l'appelait Wilkens tout court. Aujourd'hui, c'est « Monsieur Wilkens » gros comme le bras. « J'étais aussi, autrefois, Monsieur Weiler, avant que les créanciers n'eussent fermé ma boutique. Mais alors, du même coup, le « Monsieur » s'est trouvé pris dans la porte. Il y est encore !

Et maintenant, je m'appelle « le Weiler » tout court. « Le Weiler pourrait...... puisque le Weiler est là...... etc...» Il a donc l'expérience de la vie ; il sait bien que toutes ces discussions entre Stein et Ulrich finiront mal un jour. Quant à lui, ses malheurs l'ont rendu prudent ; il s'incline devant le pouvoir ; lorsqu'il doit parler, il ne le fait qu'avec précaution, et ne se compromet jamais. Il s'est habitué à une résignation passive et quelque peu narquoise qui lui permet de terminer sans gloire, mais dans le calme et la tranquillité, une existence autrefois brillante.

C'est lui qui introduit un peu d'humour et de gaieté dans une pièce de plus en plus sombre et tragique. Son langage est imagé, ses réflexions ont un tour piquant ; il a l'esprit du peuple, gouailleur et prudent à la fois. Dès que le Buchjäger a été nommé forestier, raconte Weiler, « il a mis son chapeau à galons, bouclé son ceinturon muni d'un coupe-chou, bu deux amers et six verres de kümmel de plus qu'à l'ordinaire ; mais aussi il a besoin d'un chemin deux fois plus large ». Les compliments de Weiler aux jeunes filles sont d'un sel un peu gros, mais il mime à la perfection les disputes entre Stein et Ulrich. Il est le philosophe de la pièce, mais un philosophe qui n'a rien de morose.

Möller

Ce comptable de Stein est tout aussi drôle, mais beaucoup moins sympathique, dans la haute idée qu'il a de lui-même et de ses fonctions. Il est important, compassé et digne, comme il convient à un employé de la maison Stein et fils. « Monsieur ! la maison Stein et fils ! Je suis au service de la maison depuis vingt-sept ans. C'est mon honneur et mon orgueil ! La maison Stein et fils est ma femme et mon enfant ! » (1) Il ne peut donc approuver la mésalliance qui va faire entrer dans la maison Stein et fils une fille de forestier ! L'honneur de la maison exige une union avec la fille unique de Löhlein et Cie. Que pèsent les « quarante cinq » de Wilkens, divisés en trois après sa mort, à côté des « quatre vingts » de Löhlein et Cie, immédiatement liquides ? « La mésalliance est impardonnable ! » (2) Aussi avec quelle satisfaction intérieure vient-il signifier à Ulrich

(1) A. I sc. 3 (ibid., 20).
(2) ibid., 21

d'avoir à obéir ou à se démettre. L'honneur de la firme Stein et fils repose sur ses épaules. Quelle gloire, mais aussi quelle responsabilité ! Möller se montre à la hauteur des circonstances ! Par ses soins, le conflit, qu'il était encore possible d'apaiser, devient insoluble. Il s'en réjouit et s'en glorifie, comme d'un acte destiné à relever l'éclat compromis de la maison. « Et même si le mariage avec la Löhlein devait échouer, Stein et fils n'en aurait pas moins, une fois, imposé son autorité. Cette fois, je suis content de mon patron ! » (1).

Le Buchjäger

Le Buchjäger lui-même n'est pas dupe de la sympathie que lui témoigne Möller. Il apprécie à sa juste valeur la « faveur » dont il a été l'objet, et il ne se fait point faute, en lui ouvrant son cœur d'ivrogne, de lui dire tout ce qu'il pense. « Espèce d'imbécile que vous êtes ! Avec votre protection que vous êtes ! Comme si vous ne vouliez pas brouiller le Stein et l'Ulrich à cause de la Löhlein ! Parce que je suis forestier pour un jour ? Car avant deux jours les deux chiffonniers seront réconciliés, et alors, adieu ma place de garde-forestier. Et vous croyez, parce que vous n'avez pas soif, que vous êtes un gaillard honnête ? Un jour, je le sais bien ! Je le suis pour un jour !.... fo.... forestier de brouille...... et ce jour, je l'ai consacré, cœur de frère, à l'André Ulrich, cœur de frère ! Viens, cœur de frère, car je suis un joyeux compagnon, cœur de frère ! (*Il se jette à son cou*) » (2). Tel est le digne forestier que Möller a fait nommer à la place d'Ulrich. « Soif, soif, c'est là mon cri de détresse, ma maladie, mon malheur, ma goutte ; voilà de quoi je dois mourir dans mes jeunes années ! » (3).

Mais cet ivrogne vindicatif peut être dangereux aux rares moments où son ivresse le quitte. L'affront qu'il inflige à André est, il le sait bien, celui qui doit être le plus sensible au père comme au fils. Il est en outre impitoyable envers les braconniers, et s'est attiré ainsi, de la part de Lindenschmied, une haine qui lui sera fatale.

(1) A. II, sc. 5 *ibid.*, 44).
(2) A. II, sc. 5 (*ibid.*, 45).
(3) *ibid.*, 46.

Les Braconniers

Lindenschmied et Frei sont les derniers représentants de ces braconniers qui, dans la pièce du même titre, jouaient un rôle si important. Ce rôle est ici beaucoup plus effacé, et consiste surtout à faire naître l'évènement qui amènera la catastrophe finale. Mais, en même temps qu'ils fournissent l'occasion du dénouement tragique, ils sont le pendant d'Ulrich, et montrent à quelles criminelles extrémités peut conduire la semence de haine jetée par les démagogues, sous prétexte de justice, dans l'âme du peuple ignorant. Ce sont les Frei qui vont recueillir, auprès de beaux parleurs des villes, la « bonne parole » qui les enivre et les rend incapables de discerner le bien du mal. Ce sont les Frei qui, aggravant encore les vérités proclamées par les « professeurs », s'en servent pour justifier les passions individuelles et les actes qu'elles inspirent, pour pousser au crime les « Lindenschmied » encore hésitants. « Il n'y a désormais, dit Frei, plus de juges, plus de bourreaux ! Maintenant, c'est la liberté !.... La table verte des juges est renversée. Chacun peut faire ce qu'il veut : plus d'huissiers, plus de table verte, plus de prisons, plus de chaînes. Les hommes savent maintenant que ceux qui sont dans les prisons sont des martyrs dignes de vénération, et que les riches sont des voleurs, même s'ils sont honnêtes. Et les gens qui travaillent sont aussi des voleurs ; car ils sont la cause que les braves gens qui n'ont pas envie de travailler sont pauvres. Vous pouvez lire tout cela imprimé dans les journaux...... Le peuple est honnête en soi, par définition, parce qu'il est le peuple. Vous n'avez qu'à entendre ces messieurs parler là-dessus ! Il y avait là un professeur, il doit bien le savoir, celui-là ! » — *Lindenschmied* : « Et la conscience, que devient-elle ? Et aussi celui-là, là-haut ? » — *Frei* : « Préjugé, tout simplement, vous dis-je ! » (1) On sait le résultat. Lindenschmied s'empare du fusil d'André, s'empresse de mettre en pratique ces belles théories, s'en sert pour assouvir une vengeance personnelle, pour commettre un crime que la voix de la conscience et la crainte du châtiment l'avaient, jusqu'ici, empêché de perpétrer. « Voilà, crie Ludwig à sa nation, où te conduisent les mauvais bergers. Par l'exemple de Lindenschmied

(1) A. III, sc. 2-3 (*ibid.*, 62-66).

et par celui d'Ulrich, apprends qu'il est difficile d'arrêter le peuple déchaîné, de le maintenir dans les limites de la justice et du désintéressement ; les brebis galeuses s'empressent de mettre les vérités nouvelles au service de leurs appétits ou de leurs passions, comme Lindenschmied ; les autres, la partie saine du troupeau, perdent peu à peu, comme Ulrich, la notion du juste et de l'injuste ; ils croient toujours servir la cause du droit, alors que déjà, inconsciemment, malgré eux, ils n'assouvissent plus que leurs passions, et se laissent par elles entraîner aux mêmes extrémités que les Frei et les Lindenschmied.

Le Pasteur

Nous ne ferons que mentionner le pasteur. Il est un simple intermédiaire entre les deux amis ; ministre de paix et de concorde, son caractère est naturellement conforme à sa mission. Il ne saurait, dans la pièce, avoir un caractère individuel. Il est le « pasteur » tout court, l'arbitre impartial, dont la tâche est d'ailleurs rendue particulièrement difficile par deux tempéraments aussi emportés que ceux de Stein et d'Ulrich. Notons simplement, à cette occasion, que Ludwig semble avoir, pour les rôles de prêtre, une certaine prédilection. Il y en avait un dans *Agnès Bernauer*, un autre dans *les Droits du Cœur*, un enfin dans la *Rose du presbytère*. Dans cette dernière pièce, d'ailleurs, il a un rôle particulièrement important et un caractère plus individuel, car il est père en même temps que pasteur, et nous intéresse plus encore comme père que comme prêtre.

Conclusion sur les personnages

L'étude des personnages du *Forestier* nous révèle donc des progrès décisifs dans l'art de l'observation exacte. Nulle part le procédé n'apparaît ; aucune exagération, aucun manque de mesure ne viennent troubler l'impression de vérité que nous font éprouver ces êtres si vivants, si près de nous, que nous avons l'illusion de les avoir déjà maintes fois rencontrés sur notre chemin. Leurs sentiments, leurs gestes, leurs actes, leurs paroles, tout est vrai dans le détail ; mais, en même temps, tout s'harmonise et se fond dans une vérité supérieure faite de l'exactitude des proportions. Aucune partie n'est sacrifiée aux

autres, aucune n'accapare à son profit la place ou l'importance qui revient aux autres. C'est là le vrai réalisme, celui qui ne se borne pas à accumuler les détails exacts, mais qui les réunit et les combine de manière à donner l'impression de la vérité de l'ensemble. Le réalisme de Ludwig n'est pas celui qui, préoccupé surtout du décor, des circonstances extérieures, du détail matériel, fait dépendre trop exclusivement les sentiments du milieu ambiant ; ou bien encore celui qui, par un procédé bientôt fatigant et, par son exagération même, contraire à la vérité, ne peint un caractère que par une manie, un défaut physique, un mouvement souvent répété, un geste habituel, des phrases, locutions ou termes revenant en quelque sorte mécaniquement dans la bouche des personnages. Ludwig n'ignore point ce procédé, et en use à l'occasion, mais avec mesure (1). Dans le *Forestier*, situations, âges, tempéraments, caractères, passions et sentiments, actions, gestes et paroles, sont dans une étroite dépendance réciproque. Chacun de ces éléments se voit attribuer exactement la place et l'importance qui lui reviennent. Tous, chacun pour sa part et conformément à sa nature propre, concourent à faire naître l'impression d'ensemble voulue par le poète. Les éléments de poésie répandus çà et là, avec un sentiment très sûr de la loi qui impose la variété à l'unité même, bien loin de nuire à la vérité de la pièce, lui donnent au contraire sa pleine valeur. Grâce à eux, en même temps qu'elle est plus vraie, l'œuvre s'élève dans les régions de l'art pur, de la poésie.

La langue

Les mêmes traits, les mêmes qualités d'exacte observation et de mesure caractérisent la langue que parlent les personnages. Il eût été facile au poète de donner à son œuvre un air de vérité en les faisant s'exprimer dans leur dialecte particulier. L'école réaliste moderne a estimé que c'était là une règle fondamentale du « réalisme logique ». Ludwig, avec un sens exact des exigences de l'art, a renoncé, pour ses personnages, à un jargon spécial qui n'est compris que d'eux-mêmes et de l'auteur ; mais il sait faire exprimer par chacun d'eux les sentiments qu'il éprouve, dans une langue conforme à la fois à ces sentiments, et à la condition de celui qui parle. Le temps n'était pas encore

(1) D'une manière un peu plus accentuée dans *Die Heiterethei*.

très éloigné où les paysans de *Guillaume Tell* parlaient un langage aussi noble, poétique et fleuri que celui de Thibaut ou de Jeanne d'Arc elle-même. Il faudrait remonter jusqu'au Sturm und Drang pour trouver, chez quelques disciples de Shakespeare, un souci réel de distinguer les personnages par le langage autant que par leur condition sociale. Outre certaines œuvres de Maler Müller, des drames comme *Intrigue et Amour* ou *Egmont* seraient, à cet égard, des pièces d'avant-garde, les véritables ancêtres de l'art réaliste moderne. Mais Gœthe et Schiller avaient bientôt suivi d'autres voies et obéi à d'autres principes esthétiques; quant aux autres drames du Sturm und Drang, leur ton uniformément emphatique, déclamatoire et violent ne permettait guère d'introduire, dans la manière de s'exprimer des personnages, les différences rendues nécessaires par celles des situations et des caractères. Il ne faut pas que tous les personnages d'une pièce parlent la même langue, fût-elle la plus belle du monde. « La beauté de la langue, écrit Ludwig dans ses *Etudes sur Shakespeare,* ne suffit pas pour faire un auteur dramatique. Elle n'est que la matière première du drame; expression, mimique, dialogue dépourvu de toute contrainte, caractère du personnage approfondi dans la situation où il apparaît, peinture psychologique par le ton et le rythme, voilà la tâche du dramaturge; il doit transformer la langue en une image idéale de la situation, et, en quelque sorte, en la chose elle-même. Beauté de la langue à un endroit non convenable est une faute, et devient, par suite, le contraire de la beauté » (1). Ce qu'il admire justement en Shakespeare, c'est l'exacte adaptation de la langue aux situations et aux personnages : « Chaque dialogue a un certain rythme, un certain ton, qui est déterminé par le lieu, la situation et le caractère, et qui est conservé régulièrement jusqu'à la fin ». (2)

La langue de Ludwig nous avait semblé, dans les œuvres du début, peu variée, artificielle, uniformément sombre (*Waldburg*), violente (la plupart des scènes de *Agnès Bernauer*), ou déclamatoire (*Les Droits du Cœur*). Ces défauts, dus à l'inexpérience de l'apprenti et aux mauvais modèles dont il s'inspirait, s'étaient peu à peu atténués. Dans *Mademoiselle de Scudéri* d'abord, dans la *Rose du Presbytère* ensuite, ils n'apparais-

(1) G. W., V, p. 435.
(2) *ibid.*, p. 134

saient plus que par intervalles, et comme pour souligner d'un trait plus apparent l'importance des progrès accomplis. Dans le *Forestier,* enfin, le pas décisif est franchi : le langage de chaque personnage est en harmonie avec son caractère et sa situation ; chacun d'eux parle comme il le doit, ne pourrait parler autrement sans invraisemblance, et, en retour, on concevrait difficilement que leur langage fût attribué à d'autres qu'à eux-mêmes.

Le forestier, homme d'action, habitué au commandement, qui a une consigne à faire observer et des ordres à faire exécuter, parle évidemment moins qu'il n'agit ; et si, d'aventure, il est amené à prononcer un assez long discours, il est à présumer que toute son éloquence sera à la merci du moindre incident. Avant le repas des fiançailles il croit devoir faire à Robert quelques recommandations. La Bible, à laquelle il a recours, peut bien lui fournir un exorde convenable, mais il lui est impossible de continuer sur le même ton : il tâtonne et patauge jusqu'à ce qu'enfin il trouve, dans les évènements de sa vie quotidienne, une comparaison claire — du moins à ses yeux — et convaincante : « Assieds-toi là. Mais laisse-moi parler sans m'interrompre. J'ai, en temps ordinaire, une poitrine solide. Mais, lorsque je veux faire un discours, il me semble que je vois le pasteur courir, avec sa longue robe, derrière un lièvre » (1). Cette image, fort à propos, lui fournit enfin ce qu'il appelle « la piste ». — « Un cerf passe du bois de Lutzdorf dans le nôtre. Entends-tu, Robert ? Et maintenant, attention : ici, la fourchette, c'est le cerf. Ici, vois-tu ? ici, la salière, c'est toi. Et le vent vient d'ici, de l'assiette. Que fais-tu, pour surprendre le cerf ? Quoi ? (*veut le mettre sur la voie*). Tu.... eh bien ? » — *Robert* : « Je dois....» — *Forestier* (*faisant signe de la tête*) : « Dois....» (*gestes*). — *Robert* : « ....lui couper le vent ». — *Forestier* : « Couper le vent. C'est bien cela. Comprends-tu maintenant où je veux en venir ? Tu dois lui couper le vent. C'est cela. Vois-tu, c'est pourquoi je devais causer avec toi. (*Solennel*) : Tu dois couper le vent au cerf. (*Il se lève*). Et maintenant, Robert, rends-la heureuse, ma Marie » (2). Et quand Robert déclare ne pas comprendre ce qu'il veut dire, il s'en étonne en toute bonne foi. Il est habitué à se faire com-

(1) A. I, sc. 4 (S. W., VI, 1, p. 161).
(2) A. I, sc. 4 (*ibid.*, 161).

prendre à demi-mot, et, après un si beau discours, sa pensée, à son avis, ne renferme plus la moindre obscurité.

Son vocabulaire lui est fourni par ses fonctions. Forestier et chasseur, ses phrases leur doivent leur concision, leur allure décidée, impérieuse, tranchante. On a l'impression, quand il parle, d'un couperet qui s'abat à intervalles réguliers et rapides, pour couper court à toute objection et à toute résistance. Nerveuse, rugueuse comme lui, sa phrase ne s'embarrasse pas de mots inutiles; elle n'est pas arrondie, mais toute en angles et aspérités. Interrogations, exclamations, apostrophes, se succèdent comme dans un tourbillon qui ne laisse à l'adversaire — c'est-à-dire à l'interlocuteur — qu'à peine le temps de respirer. Il conserve son franc-parler vis à vis de tout le monde, et chacun doit se le tenir pour dit : Wilkens comme le pasteur, et Möller comme Stein lui-même. Sa voix ne s'adoucit que pour parler de sa forêt et de sa Marie. Mais, même alors, son langage reste rude; ses phrases, toujours courtes et pressées, continuent de s'entrechoquer, ou bien semblent se poursuivre dans une course rapide, comme les sentiments eux-mêmes. Jusqu'au bout, la langue du forestier conserve donc un caractère fondamental, une empreinte bien personnelle, qui ne donne pourtant, à aucun moment, l'impression de monotonie, ni même celle d'un procédé.

La langue des autres personnages nous révèle la même intelligence des relations étroites qui existent entre la parole et le caractère. Le langage de Stein est impétueux et de premier jet comme lui-même. Ses phrases sont des cris de colère, soit contre Ulrich, Robert ou Möller, soit contre lui-même. Il est plus cultivé qu'Ulrich, et son langage s'agrémente parfois de vocables étrangers qui indiquent l'homme de condition : *in Rage bringen, Blamage, promenieren, Podagra, Cession*, etc., (1). Mais s'il est plus cultivé, il a moins de sang-froid, reste plus difficilement maître de lui. La colère d'Ulrich est plus concentrée ; celle de Stein est toute en éclats soudains, au milieu desquels les insultes jaillissent comme d'elles-mêmes, plus ou moins graves selon les causes et les personnes : têtu, tête brûlée, canaille, bête féroce, assassin... Lorsque Möller vient lui annoncer le meurtre du Buchjäger, et le danger de mort où se trouve Robert, la fureur subite qui s'empare de lui l'empêche de trouver

(1) Cf. le vocabulaire de Wüstenfels dans la *Rose du Presbytère*.

ses mots ! (1) C'est à peine s'il peut, d'une voix étranglée, lancer quelques ordres rapides, qui sont plutôt des exclamations entrecoupées, à peine articulées, comme il convient à un colérique, à un violent comme lui : « A l'instant à cheval — vite — des soldats de la ville — occuper toute la forêt — capturer la bande d'assassins — s'armer — Et moi — pendant que — Je viens, Robert, je viens » ! (2).

Les mêmes caractères se retrouvent dans le langage des deux jeunes gens, Robert et André, en particulier dans la scène de la dispute au premier acte, scène d'un réalisme saisissant, aussi bien pour la langue que pour les sentiments. Qu'on leur substitue deux autres personnages, et la scène ne sera plus aussi vraie ; elle ne peut avoir lieu qu'entre deux jeunes gens tels que sont décrits Robert et André. La langue de Möller contraste admirablement avec celle de son maître. Elle a de la dignité et de la noblesse pour deux, et compense, dans une large mesure, le préjudice que pourrait causer, à la raison sociale Stein et fils, l'allure trop passionnée, le manque de tenue du chef de la maison : « J'ai reçu mission de Monsieur Adolphe Frédéric Stein, chef de la maison de commerce Stein et fils, pour le cas où vous persisteriez dans votre refus d'exécuter l'ordre de votre maître, de vous signifier votre révocation et de notifier incontinent au Buchjäger qu'il est forestier de Düsterwalde ! » (3) Möller a bien parlé, mais bien mal agi, et son maître le lui dit sans ménagement. Möller trouve, dans la conscience du devoir accompli, la possibilité de parler mieux encore : « J'ai servi pendant vingt ans la firme Stein et Cie, assez longtemps pour apprendre que l'on peut servir aussi avec trop de conscience. Je n'ai rien fait que d'exécuter à la lettre la mission que vous m'aviez confiée. Et si, nonobstant, vous voulez méconnaître mes services, j'aurai du moins cette consolation d'avoir conservé intacte la dignité de Stein et fils ! » (4) Möller est le modèle des comptables, et sa langue est à la hauteur de ses fonctions. Le passage cité plus haut, où le Buchjäger lui dit pourtant si brutalement sa façon de penser, — in vino veritas — nous prouve à son tour avec quelle technique admirable Ludwig sait reproduire le langage des états anormaux ou pathologiques (5). Cette

(1) Il en est de même de Falkenstein dans la *Rose du Presbytère*.
(2) A. III, sc. 9 (*ibid.*, 78-79).
(3) A. I, sc. 9 (*ibid.*, 28).
(4) A. II, sc. 4 (*ibid.*, 42-43).
(5) Cf. la scène de la folie dans la *Rose du Presbytère*.

scène d'ivresse est d'un observateur, et, en même temps, d'un artiste qui s'arrête au moment précis où le réalisme deviendrait caricature grossière. Weiler, dont nous connaissons la philosophie sceptique et prudente, a un langage mystérieux, énigmatique à souhait, qui procède par allusions et par sous-entendus; sa phrase adopte toujours la tournure la plus vague, la moins compromettante, et il ne se décide à aborder son sujet qu'après de nombreuses circonlocutions; encore faut-il qu'il y soit en quelque sorte contraint. La scène où il vient annoncer à Ulrich la mort de son fils André est tout à fait caractéristique à cet égard. Le pasteur parle, comme il convient, d'un ton calme et posé; sa langue reste correcte. Humoristique par endroits, elle ignore pourtant les expressions populaires qui abondent dans la bouche du forestier, du Buchjäger ou de Weiler. Le langage de Marie est jeune, frais et poétique à souhait, plein de réserve ou de vaillance selon le sentiment qui domine au moment où elle parle. Celui de la mère, enfin, exprime la résignation et la faiblesse; elle prie, implore, se lamente, pleure. Ce rôle était délicat; le ton pouvait facilement devenir larmoyant et gâter la vérité de ce personnage si humain, de ce type, pourtant si répandu, de la femme sacrifiée, courbée sur la volonté du mari. Ludwig a su éviter cet écueil.

Le caractère populaire, c'est-à-dire réaliste, de la langue du forestier apparaît surtout chez Ulrich et chez Weiler. Si des mots étrangers émaillent parfois leurs phrases, ils ne sont point, comme chez Stein, l'indice d'une éducation raffinée; leur origine est différente de ceux qu'emploie le propriétaire de Düsterwalde. Ulrich peut et doit connaître les uns en tant que forestier ou comme ancien soldat; tels sont : *Autorität, Instruktion, Parition leisten, passieren* (au sens de *passer*), *rebellisch*; d'autres font partie du langage populaire au moins autant que de la langue cultivée : *konfus machen, Praktikenmacher, Litanei, lamentieren*. C'est à cette même catégorie qu'appartiennent tous les mots étrangers que prononce Weiler : *absolvieren* (tirer au clair), *kurios, konfuse* Wirtschaft, *spektakeln, hantieren*, etc.

Les mots purement dialectaux, les formes spéciales à la Thuringe sont très rares. Nous n'avons guère relevé que *fludern* (I, 1, employé au sens de s'emporter, crier, être fu-

rieux) (1) : et *das Weibsen* (synonyme de *Weib*, I, 1) (2), employés par Weiler. *Heuer* (Ulrich), et *heidi* (Ulrich et Weiler) sont d'un usage plus répandu. Les tournures et formes populaires incorrectes ne sont guère nombreuses non plus : und *lässt* mir das Mädel da in Ruh (pour : dass du lassest........) (Ulrich, I, 10) ; — als wär *nie nichts* passiert (Weiler, I, 1) ; als wäre *nie nicht kein* Zank *gewest* (Weiler, I, 1) ; *von wegen mit* den Holzhauern, et *von wegen mit* dem Salz (Weiler, I, 1) ; — wenn er nur *des Försters sein* Herr ist (Weiler, I, 1) ; — weil ich Taler schlug aus *dem Strahlauer Herrn seinen* Rehen (Lindenschmied, III, 3) ; — mir ist es auch *nicht wie* lange stehen (Weiler, IV, 6).

Le datif éthique indûment employé est d'un usage assez fréquent chez Ulrich comme chez Weiler : das ist *dir* ein liebes Kind ; ich bin *euch* noch nicht dort ; — der geht *euch* hin und her (3). Quand aux expressions populaires proprement dites, elles abondent, comme il convient, dans leurs phrases, qui en sont comme saupoudrées ; et il n'en saurait être autrement, sous peine de contradiction entre le langage et le caractère ou la situation sociale des personnages. Nous ne citerons que quelques exemples caractéristiques, qui pourraient être facilement multipliés : *Prosit die Mahlzeit* (4) ; — *ich komm in kein Bett die ganze Nacht* (5) ; — *Wen sie nicht findet, das ist die Marie* (6) ; — *sie hat dich in vier Wochen im Sack* (7) ; — *abgeluscht* (8) ; — *heidi, Autorität !* (9) ; — *dann ist Lieb und Freundschaft heidi !* (10) ; — *Pfötchen geben* (11) ; — *ist das nun rund genug dass es rollt ?* (12) ; — *kein Muck ! vorwärts !* (13) ; — *sie fressen einander auf, dass von keinem was übrig bleibt* (14) ; — *dass sie auf Tod und Leben hintereinander waren* (15) ; — *verschnaufen* (16).

---

(1) S. W., VI, 1, p. 10. *Fludert*, employé par Weiler, est indiqué par V. Schweizer, dans son édition du *Forestier* (p. 13) comme signifiant : *kollern, brummen*. Ce mot ne figure avec ce sens dans aucun dictionnaire allemand, y compris les dictionnaires dialectaux de Muller-Fraureut (dialectes de l'Erzgebirge), de H. Fischer (dialectes souabes), de Martin et Lienhart (dialecte alsacien), de Schmeller (dialectes bavarois). L'unique sens indiqué par ces divers dictionnaires est celui de « faire flotter le bois ». Semble être en corrélation avec *flattern*, voleter, par le sens intermédiaire de : *bruissement des ailes*.

(2) *ibid.*, p. 9. *Weibsen* figure dans le dictionnaire de Grimm, où il est expliqué comme provenant d'une contraction de *Weibs Name* en *Weibsen*, puis *Weibsen*. Ce mot apparaît déjà en mha. ; bien qu'employé dans diverses régions de l'Allemagne, et jusqu'en Poméranie, Grimm le signale comme étant particulièrement « zu Hause » dans l'Allemagne centrale.

(3) IV, 6 ; — (4) I, 1 ; — (5) I, 4 ; — (6) *ibid.* ; — (7) *ibid.* ; — (8) *ibid.* ; — (9) *ibid.* ; — (10) *ibid.* ; — (11) I, 9 ; — (12) *ibid.* ; — (13) I, 10 ; — (14) I, 1 ; — (15) IV, 6 ; — (16) *ibid.*

Le Dialogue

La pièce du *Forestier* est toute en dialogues, si l'on excepte quelques courts monologues prononcés par Stein (début de l'acte II), par Möller (II, 5), Robert (III, 6 et 7), Sophie (V, 1 et 3). Ces dialogues sont conduits avec une grande maîtrise, et avec un sentiment des nécessités scéniques vraiment remarquable, malgré l'appui prêté à cet égard au poète par Devrient, chez un auteur qui affrontait le théâtre pour la première fois. Dans les *Shakespeare-Studien,* Ludwig attribue au jeu de l'acteur une importance considérable, fait de l'acteur le collaborateur indispensable du poète, expose les règles qui doivent présider à cette collaboration. Tout ce qui peut être exprimé par le jeu de l'acteur : les gestes, l'attitude, la physionomie, l'intonation, doit diparaître du dialogue ; ainsi considérablement allégé, ce dernier sera plus alerte, plus vif, se consacrera plus efficacement à sa tâche essentielle qui est, non pas de révéler combien le poète est ingénieux, adroit, et son style spirituel, mais de permettre aux personnages d'exposer complètement leur vie intérieure, d'exprimer tout ce qu'ils ressentent, tout leur cœur et toute leur âme. (1) De là proviennent ces indications scéniques dont l'abondance a frappé M. O. Walzel (2). Elles montrent, elles aussi, combien Ludwig est maintenant soucieux de tout expliquer, de tout ramener à des causes logiques, d'éclairer l'âme, les mobiles des actes, et les actes eux-mêmes jusque dans leurs profondeurs les plus obscures. Les monologues deviennent ainsi moins nécessaires, s'il est vrai que leur principale fin soit de nous faire assister aux luttes intérieures, aux hésitations, aux scrupules d'une âme ébranlée par une émotion violente. Et c'est pourquoi, bien que les remarques scéniques citées par M. Walzel aient leur intérêt, surtout en raison de leur grand nombre, il faut attacher une égale importance à celles, tout aussi fréquentes d'ailleurs, qui se rapportent à des sentiments, et à la manière dont ils doivent être exprimés par des gestes ou des attitudes. On relèverait ainsi les indications suivantes :

II, 5 : *Galant, flatté, avec calme, très animé, furieux.*

---

(1) C'est ce que Ludwig appelle d'un mot très expressif, mais intraduisible : « *das Ausleben der Charaktere* ».

(2) O. Walzel : *Hebbelprobleme*, 88.

II, 7 : *Triomphant, se contenant, échauffé par le jeu, se faisant violence pour ne pas éclater. Stein devient de plus en plus irrité; on voit combien la présence d'autres personnes influe sur sa susceptibilité, et en même temps sur les efforts qu'il fait pour la réprimer. Le forestier ne prend pas la chose au sérieux, parce qu'elle se produit tous les jours. La forestière, en proie à une angoisse croissante, regarde successivement Stein et son mari. Wilkens ne change pas un seul trait de sa physionomie. Möller prend, par ses gestes, le parti de son maître.*

IV, 5 : Le forestier (*qui s'est détourné, presque violent, parce qu'il ne peut plus résister à l'attendrissement qui le gagne*).

IV, 6 : Le forestier (*un mouvement comme s'il voulait, au prix de grands efforts, se débarrasser d'un lourd fardeau*) ;

V, 6 : Le forestier (*tremblant, regarde la porte fixement, sans voix, comme un automate*) ;

V, 7 : *Il veut rire et sanglote ;*

V, 8 : *Il rassemble son énergie dans un effort suprême. — Il continue à lire, et, à chaque mot nouveau, toute sa personne devient plus calme et plus assurée, le ton de sa voix plus ferme; — l'expression de sa physionomie se transfigure jusqu'à celle de la joie. — Court silence, pendant lequel les autres le suivent du regard avec étonnement et émotion.* — Stein (*saisi d'un pressentiment*) ; — Robert, dans la porte ouverte, *reste immobile d'effroi et de douleur.*

Toutes ces indications, infiniment précieuses pour les acteurs, ne sont pas inutiles aux lecteurs avides de clarté et de vérité psychologique. Mais surtout elles révèlent chez le poète le besoin de se rendre à lui-même, de rendre aux autres un compte rigoureux de tout ce qui se passe dans la pièce. Les dramaturges de l'école réaliste moderne n'auront, pour paraître originaux, qu'à exagérer ce procédé de Ludwig, qu'à multiplier les indications scéniques; qu'à attribuer aux détails extérieurs du décor, des gestes, des attitudes, une importance exclusive; qu'à transformer le langage populaire en langage dialectal ou en jargon technique; en un mot qu'à franchir les limites que le souci de l'art avait interdit à Ludwig de dépasser. Mais ils négligeront, par principe ou par impuissance, d'expliquer les phénomènes psychologiques; ceux-ci, dans leurs œuvres, sembleront dépendre à peu près uniquement de causes physiques, de détails acci

dentels, de contingences, bien plutôt que d'une nécessité intérieure. Si Ludwig peut donc, à juste titre, être considéré comme l'un des précurseurs des réalistes modernes, cette constatation doit être précisée en ce sens qu'il est un vrai réaliste, car, parmi les matériaux innombrables, et de valeur bien différente, que lui fournit la réalité, il sait opérer un choix, ne retenir que ceux qui peuvent expliquer ou révéler la psychologie des personnages, ceux qui donneront à l'œuvre une valeur poétique, en feront une œuvre d'art véritable.

D'ailleurs, les idées de Ludwig sur ce point ont varié. L'étude de Shakespeare lui révèlera plus tard que les mouvements de l'âme, les phénomènes intérieurs, ne peuvent pas toujours être montrés par l'acteur avec une suffisante clarté, si la parole ne vient à son secours pour préciser le sens de ses attitudes, de ses jeux de physionomie. A la manière de Shakespeare, qui fait expliquer par les personnages eux-mêmes les sentiments qui les animent, il opposera justement celle des modernes — qui est encore la sienne propre dans le *Forestier* — qui signalent ces mêmes sentiments sous la forme d'indications scéniques à l'usage de l'acteur. Il cite, à titre d'exemple, le passage d'*Hamlet* où Laërte a honte de pleurer devant le roi, veut exprimer son désir de vengeance, et en est empêché par son émotion. « Des auteurs modernes, ajoute Ludwig, auraient remplacé ces paroles de Laërte par cette indication : « *Il veut retenir ses larmes, parce qu'il a honte de pleurer. Mais il ne le peut pas. Il fait des efforts pour exprimer le désir qu'il a de se venger d'Hamlet. Mais il ne peut y parvenir, et il s'éloigne pour cacher aux yeux du roi sa faiblesse* » (1). Ludwig semble, dans ce passage, se condamner lui-même. Cependant, Shakespeare comme les modernes, malgré la différence de leurs procédés, veulent tous que le jeu de l'acteur, « le geste psychologico-pathologique », accompagne l'expression du sentiment, et que celui-ci se révèle « à la fois aux sens et à l'imagination ». Chez Schiller, au contraire, « tout reste purement descriptif, à l'état de simple analyse (par exemple le monologue de Tell). » (2)

Faut-il, à propos de cette œuvre d'un « précurseur », rechercher s'il n'aurait pas eu lui-même des modèles ? Retrouver les sources de la pensée d'un écrivain n'est pas toujours œuvre

(1) G. W., V, 136-37.
(2) *ibid.*, V, 137.

vaine, si l'on se préoccupe, avant tout, d'expliquer la formation d'un talent, de montrer comment un même sujet, une même idée, ont reçu, d'esprits différents, des empreintes variées, comment un tempérament poétique particulier conçoit, ressent et modèle à nouveau un thème déjà façonné par d'autres. Il est toujours intéressant de découvrir de quels éléments, originaux ou empruntés, se compose une imagination d'artiste, une individualité poétique. Mais c'est à la condition de vouloir autre chose que satisfaire un simple intérêt de curiosité, et de ne pas vouloir, aussitôt, conclure au manque d'originalité. Il faut, en ces matières, toujours songer à l'épitaphe de Molière :

> Sous ce tombeau gisent Plaute et Térence,
> Et cependant le seul Molière y gît.

C'est pour l'avoir oubliée ou méconnue que Hebbel, dans son incommensurable orgueil, a considéré comme un vil troupeau d'imitateurs tous ceux qui, après *Judith* ou *Hérode et Marianne,* ont traité des sujets empruntés à l'histoire du peuple juif. Il ne suffit pas, de même, de constater, entre le caractère d'Ulrich et celui de Maître Antoine, dans *Marie-Madeleine* de Hebbel, des ressemblances, ou même des analogies, pour en conclure que la pièce de Hebbel a servi de modèle au *Forestier* de Ludwig. Comme le fait remarquer avec raison Sieburg (1), des pères semblables à Ulrich sont nombreux au théâtre. (2) En outre, l'historique de la pièce de Ludwig prouverait, à lui seul, l'originalité de notre auteur, même si nous n'avions, sur ce point, son affirmation formelle : « La théorie hebbélienne n'a eu aucune influence sur la composition de la pièce ; je ne l'ai connue que plus tard, et je ne l'ai jamais adoptée » (3). Si l'on peut, d'autre part, rapprocher les deux groupes Miller-Louise et Ulrich-Marie, et découvrir entre eux des analogies frappantes de situation et de caractère, il suffit de songer aux données générales de chacune des deux pièces pour voir aussitôt les différences fondamentales qui distinguent ces deux groupes ; elles sont bien plus importantes que les ressemblances fortuites qui sembleraient autoriser ce rapprochement.

(1) Sieburg, *op. cit*., 53.

(2) Sieburg cite, à ce propos, le *Père de famille* de Diderot, Martin Humbrecht dans *l'Infanticide* de Wagner, le Major dans le *Précepteur* de Lenz, le Conseiller dans la *Femme souffrante* de Klinger.

(3) G. W., VI, 382 (Lettre de Ludwig à J. Schmidt du 24 Janvier 1854).

Il est pourtant un auteur dont Ludwig s'est inspiré : c'est Iffland, dont la pièce intitulée *Les Forestiers* (1) a, en effet, avec celle de Ludwig, quelque parenté. Dans l'un des cahiers des *Braconniers* (cahier *III*), Ludwig s'interdit de décrire un bailli semblable à celui d'Iffland (2). Mais il admet que sa pièce devra « sembler avoir ses racines dans Iffland », et il appelle les deux premiers actes « un tableau de famille à la Iffland » (3). Mais tout cela reste bien vague. Les analogies de détail notées par Sieburg (4) prouvent davantage que Ludwig a connu, en effet, la pièce d'Iffland, et lui a emprunté quelques motifs extérieurs, même quelques expressions. Mais nous conclurons, avec le critique, que « tout cela ne signifie pas que Ludwig dépende étroitement de son modèle. Il ne lui doit évidemment rien en ce qui concerne l'action intérieure, qui fait totalement défaut à la pièce d'Iffland » (5).

Si Ludwig, dans le *Forestier*, semble ainsi subir encore l'influence du drame bourgeois et particulièrement d'Iffland, en ce

(1) Iffland : *Die Jäger* (1785).

(2) « Amtmann kein Ifflandscher ». S. W., VI, 1, 328.

(3) S. W., VI, 1, 211.

(4) Sieburg, *op. cit*, 55-56. Nous les reproduisons pour mémoire.

Chez Iffland, le fils du bailli a demandé en vain la main de la nièce du forestier; c'est là l'origine de la haine du bailli ; il en est de même dans le cahier *A* des *Braconniers* de Ludwig.

Le bailli d'Iffland veut faire procéder à des coupes qui lui rapporteraient mille écus ; le forestier refuse, ne « voulant pas devenir un coquin »; motif et expression se retrouvent chez Ludwig.

Il y a une scène d'auberge dans les deux pièces.

Le Matthes d'Iffland accuse Anton, faussement, d'avoir voulu l'assassiner ; de même le Buchjäger accuse à tort André d'être l'auteur de sa mort.

Au vieux Fritz d'Iffland correspond Lindenschmied de Ludwig.

A ces analogies signalées par Sieburg on peut en ajouter d'autres :

Milieu identique : la forêt ; couplets sur la forêt.

L'Oberförster d'Iffland prise « das Rechte », tandis qu'Ulrich revendique « das Recht ».

Les deux mères se préoccupent de prémunir leurs fils contre un refroidissement ; châle d'Anton, foulard d'André.

Les deux femmes sont très effacées à côté de leurs maris ; chez Iffland, la femme de l'Oberförster croit, à tort, mener son mari. Dans les deux pièces les époux sont en conflit, dans les deux il y a une tentative de séparation.

Il y a un repas de fiançailles dans les deux pièces.

Nous avons, dans notre Introduction littéraire, à propos de Kleist, signalé l'analogie de certains motifs dans le *Forestier* et *la Famille Schroffenstein*. Nous les résumons ici pour être complets : brouille de deux familles parentes ou amies, provoquée par de funestes malentendus ; le comte Rupert est un caractère aussi inflexible qu'Ulrich ; le dernier acte des deux pièces est bâti sur des évènements relevant du hasard au moins autant que de la nécessité tragique.

(5) *ibid.*, 58, 54.

qui concerne le milieu décrit et la condition sociale des personnages, en revanche, il ne subit plus comme dans sa jeunesse celles d'Hoffmann et des auteurs du Sturm und Drang. Par sa conception nouvelle de la faute tragique, et du héros tragique qui se forge lui-même son propre destin, Ludwig se rattache définitivement à Shakespeare. Il ne lui reste plus qu'à se libérer d'Iffland, — et dès après le *Forestier* c'est chose faite —, pour être enfin entièrement lui-même, c'est-à-dire un maître du réalisme poétique. (1)

---

(1) Il est question du *Forestier* dans les cahiers des *Etudes sur Shakespeare* (ms. I, 240. 249 ; ms. II, 8, 58, 63 ; ms. III, 6, 63-64, 87 ; ms. V, 80, 237).

CHAPITRE XIII

Pièces de transition entre le *FORESTIER* et les *MACCABEES*

(*ARMIN. — CROMWELL. — CHRISTOPHE COLOMB. — ANDREAS HOFER. — LE BATON DE JACOB*).

Dans le même temps qu'il travaillait à son *Forestier*, Ludwig détournait parfois ses regards de la réalité présente et immédiate pour étudier, dans les grandes époques de l'humanité, les figures qui dominent l'histoire du monde. Car, pour lui, réalisme ne signifiait pas seulement reproduction exacte du monde contemporain, mais, en outre, évocation fidèle des hommes et des civilisations d'autrefois. Il ne sacrifiait qu'en apparence à l'actualité en se préoccupant, dans le *Forestier*, des questions du jour; il n'oubliait pas que, si le poète est parfois contraint de faire entendre sa voix dans le tumulte du forum, ce ne peut être qu'à la condition de rester indépendant, d'être avant tout poète épris d'art et de beauté: il savait aussi que le poète observe d'autant mieux l'impartialité nécessaire à la dignité de son œuvre poétique qu'il étudie l'humanité dans un recul favorable au calme de l'observation, à l'exactitude de la vision. En même temps s'affirme et s'accentue la tendance nouvelle, issue d'une intelligence plus sûre de Shakespeare, et qui le porte à placer l'individu et son caractère au centre de l'œuvre, à montrer ses sentiments, leur développement, leurs modifications, l'action qu'ils exercent autour d'eux ou sur le personnage lui-même. Il s'intéresse donc surtout aux individualités puissantes de l'histoire, aux hommes dont l'action personnelle a donné aux évènements une impulsion et une direction nouvelles. Après avoir évoqué des êtres entièrement imaginaires, l'intendant, Franz, Weissenbeck, Rinken, il s'était avec complaisance attardé auprès de la belle figure de Frédéric II, et avait montré toute la grandeur, et, en même temps, tout le tragique de cette destinée. La Révolution française et ses personnages les plus

importants l'avaient, de même, quelque temps préoccupé. Il avait ensuite demandé à une réalité plus rapprochée de lui, puis tout à fait immédiate, les sujets de trois nouvelles pièces : *Les Droits du Cœur, La Rose du Presbytère, Le Forestier*. De nouveau, il va maintenant échapper à l'étroitesse de la vie actuelle, se réfugier auprès des puissantes figures d'*Arminius, Cromwell, Colomb, Andreas Hofer;* avec le *Bâton de Jacob*, enfin, il tracera comme une première esquisse de son *Wallenstein*.

Les trois sujets de *Frédéric II*, l'*Auberge sur le Rhin* et *Armin* montrent, en Ludwig, un poète allemand de cœur, que les destinées de sa race, sinon de sa nation, intéressent dans le passé précisément parce qu'il s'en préoccupe dans le présent. Patriote sincère, mais incapable de haine et de parti-pris, il célèbre les périodes de l'histoire allemande où son peuple secoua le joug de l'étranger et défendit son existence. La gloire de Frédéric II le réjouit tout d'abord : puis l'héroïsme des combattants des guerres de l'indépendance lui inspire le sujet de *Frédéric l'insensé;* enfin, de même que Kleist, pour chasser Napoléon hors des frontières allemandes, voulait enflammer le cœur de ses compatriotes en faisant revivre l'épopée héroïque d'Arminius vainqueur des légions romaines, Ludwig va demander à son tour pour son peuple, à ce héros glorieux de l'époque germanique, des leçons de grandeur d'âme, de résistance, et de sacrifice.

Dans les esquisses relatives à la pièce d'*Eckart* apparaissait déjà une conception dramatique assez semblable à celle de Hebbel (1). Comme ce dernier, Ludwig mettait l'individu en conflit avec son époque, et le faisait succomber dans cette lutte inégale et grandiose. Charles le Téméraire, champion des forces du passé, de l'aristocratie féodale, en face du pouvoir nouveau qui surgit à l'horizon avec les étendards des paysans révoltés, périt, et, avec lui, est vaincue la féodalité. Armin, au contraire, et aussi la plupart des héros hebbéliens : Hérode, Candaule ou Démétrius, sont, vis-à-vis d'une époque encore prisonnière de

(1) Avec pourtant cette différence fondamentale que pour Ludwig l'individu et son caractère sont au centre de l'œuvre, en constituent l'essentiel, tandis que c'est au « problème » que s'interesse surtout Hebbel.

superstitions, de formes religieuses, politiques ou sociales surannées, les précurseurs d'un ordre de choses nouveau qu'ils sont eux-mêmes impuissants à établir, mais dont ils hâteront, par leurs efforts et par leur mort même, l'avènement et le triomphe définitif.

ARMIN

Ludwig reprochera plus tard à Schiller d'avoir rapetissé et faussé la physionomie de son Wallenstein en l'encadrant dans un simple épisode de sa vie et de l'histoire de son temps. Des personnages comme Arminius, Wallenstein ou Frédéric II ne peuvent être compris, exposés et appréciés convenablement que si leurs destinées sont montrées dans leur totalité, que si leurs figures sont au centre de tableaux historiques représentant toute une époque, toute une civilisation. C'est pourquoi, avant de faire apparaître Frédéric II, Ludwig avait voulu montrer le kronprinz. La grande physionomie d'Arminius, l'importance de son rôle historique lui ont semblé ne pouvoir être mises en relief que par une œuvre où serait exposé l'ensemble du soulèvement national, avec ses origines, sa préparation, ses conséquences immédiates et lointaines. Il ne place plus, comme son prédécesseur Kleist, la bataille de la forêt de Teutobourg au centre de l'action, mais presque au début, et montre ensuite la destinée du héros vainqueur, lorsque, le danger étant grâce à lui conjuré, il doit lutter contre les intrigues misérables et intéressées de l'ennemi intérieur, qui ne voit pas la grandeur de l'idée qui l'inspire, et n'en aperçoit que les dangers immédiats.

Tacite et Möser ont fourni à Ludwig les renseignements historiques nécessaires; c'est d'après leurs ouvrages qu'il a esquissé le portrait de chacune des deux races germanique et romaine, montré le contraste irréductible des mœurs, institutions et croyances des deux peuples, expliqué pourquoi les Germains ne pouvaient accepter le joug d'une nation aussi différente d'eux-mêmes. Arminius veut briser la domination romaine ; mais il veut, en même temps, mettre un terme aux funestes divisions qui, plus que la force du vainqueur, ont causé la ruine des Germains. Il veut fonder la nation germanique par l'union de tous ses peuples, de tous ses enfants. Cette deuxième partie

de sa tâche, celle dont la première est la condition préalable et doit préparer le succès, les divisions intestines et les jalousies des princes germaniques l'empêcheront de l'accomplir.

Arminius sait qu'il ne pourra vaincre les Romains que par leurs propres armes, par la ruse et la dissimulation. Bien que son caractère, fait de droiture et de loyauté, répugne à de tels moyens, il n'hésite pas à les adopter, car le salut de son peuple est à ce prix. Il sert dans l'armée romaine pour s'initier à son organisation, pour connaître ce qui fait sa force, en découvrir les points vulnérables. Il peut ainsi conduire son pays à la victoire. Mais c'est à ce moment que surgissent les véritables difficultés, qui rendront inutiles tous ses efforts. Après avoir donné la liberté à son peuple, il veut lui donner l'unité, en faire une nation véritable. Cette conception dépasse son époque et son peuple, qui ne peuvent en comprendre la grandeur. Au lieu de voir, avec lui, l'avenir glorieux que l'union de toutes les tribus germaniques réserverait à l'ensemble de la race, ils n'en aperçoivent que les inconvénients momentanés. Les princes, qui l'ont soutenu dans sa lutte contre les Romains, parce que leur intérêt personnel leur commandait de seconder ses efforts, se tournent maintenant contre lui, l'accusent de vouloir ruiner l'autorité des différents chefs pour exercer, à leurs dépens, un pouvoir despotique; ils se liguent contre lui, sous prétexte de défendre leurs libertés menacées, mais, en réalité, mûs par l'égoïsme, sacrifiant à leur ambition l'intérêt supérieur de la patrie. Les services rendus par Arminius sont oubliés; on ne veut plus voir en lui le libérateur du sol natal, mais seulement l'ambitieux avide d'exercer un pouvoir tyrannique et sans contrôle. Déçu, découragé, combattu par des adversaires sans scrupule qui dirigent contre lui des armes déloyales, il commet, dans l'intérêt même de ceux qui le combattent, la faute dont on l'accusait sans raison. Il veut imposer par la force une unité qui ne peut être réalisée que par le libre consentement de chacun, élever par la contrainte un édifice que, seules, peuvent maintenir debout la concorde et la paix intérieures. Il entre ainsi en conflit avec lui-même et avec les autres. Son œuvre repose sur une contradiction, est vouée à l'insuccès. « Il doit gouverner ou tomber, vivre comme souverain de peuples asservis, ou se sacrifier à la liberté ». Il meurt, frappé par l'un des princes conjurés.

Erich Schmidt (1) a copié, dans l'un des cahiers relatifs à cette pièce, une curieuse liste des personnages, où chacun d'eux est comparé à un animal, par un procédé analogue à celui de Grillparzer. « Segest est un renard, Inguiomar un cheval sauvage, Adgandester un loup, une bête féroce, Germar un taureau, un animal au cou puissant, Thumelich un ours, habitant au fond des forêts, flegmatique ; Katwald est le lynx inquiet, qui jette autour de lui des regards méfiants, Marbod le lion qui marche droit à l'ennemi ; Armin est l'aigle ! » Les deux ennemis les plus dangereux d'Arminius sont Inguiomar, envieux qui s'irrite de l'entendre toujours appeler le juste, qui jalouse son esprit supérieur, ses qualités d'intelligence et de cœur, et Marbod.

Cette rapide esquisse montre que Ludwig n'a conçu son sujet ni comme Klopstock, ni même comme Kleist. Peut-être a-t-il emprunté au premier sa division trilogique : *Bataille d'Hermann, Hermann et les princes, Mort d'Hermann.* Mais il ne lui doit rien, évidemment, en ce qui concerne l'inspiration. Les trois bardites de Klopstock, dont la lecture est à peine supportable aujourd'hui, n'ont aucune des qualités requises d'une œuvre dramatique ; déclamations ou effusions lyriques sans vigueur comme sans vérité, elles n'intéressent plus que l'histoire littéraire. La tragédie de Kleist a une toute autre valeur. Elle eut de glorieuses destinées, mais longtemps après la chute de Napoléon, longtemps après que l'auteur se fut endormi du dernier sommeil sur les rives du Wansee. Publiée pour la première fois par Tieck, en 1821, dans les *Ecrits posthumes de Kleist,* il est probable que Ludwig la connaissait au moment où il travaillait à son *Armin.* Mais il ne s'en inspira pas, et les similitudes de noms ou de situations s'expliquent suffisamment par la source commune à laquelle ils ont puisé, à savoir Tacite. Kleist, dans sa pièce, voulait avant tout montrer à ses compatriotes qu'ils devaient s'allier aux Autrichiens pour chasser Napoléon, et qu'à cette condition ils remporteraient la victoire. Il ne pouvait convenir à son projet de montrer les divisions intestines qui, après la victoire, mettent aux prises les alliés de la veille. Ludwig qui, au contraire, voulait montrer le conflit qui dresse l'un contre l'autre une époque et un individu supérieur à son temps, devait

(1) G. W. IV, 22-23.

mettre surtout en relief les intrigues et les discussions qui suivent la victoire. (1)

Une base aussi large ne permettait plus de se contenter des dimensions ordinaires d'une tragédie. Les sujets historiques, tels que Ludwig veut qu'ils soient traités, c'est-à-dire dans leur ensemble, de manière à rendre visible l'enchaînement des causes et des effets, nécessitent la forme de la trilogie, comme *Frédéric II*, ou même de la tétralogie, comme le cycle des pièces sur la Révolution française. La pièce sur Arminius devait, à son tour, revêtir la forme d'une trilogie, dont les trois divisions auraient eu respectivement pour titre : *La Bataille d'Arminius; Thusnelda; La Mort d'Arminius*. L'action aurait été marquée par des étapes successives, que note Erich Schmidt (2) : « Situation en Germanie avant le soulèvement ; bataille d'Arminius ; défaite de Varus ; mort de Thusnelda, dont Germanicus recherche l'amour ; querelle entre Armin et Marbod ; désordres intérieurs ; conjuration des princes ; mort d'Armin, frappé par Siegmund ».

Heydrich (3) voit, dans ces esquisses d'une pièce sur Armin, comme une première ébauche de celle des *Maccabées*. Il constate une ressemblance frappante entre Armin et Judah, d'une part, Inguiomar et Eléazar, d'autre part. Il est vrai que, dans les deux pièces, le conflit tragique naît de l'opposition violente entre un individu supérieurement doué et son peuple, encore prisonnier de conceptions vieillies, mais tenaces ; que, de part et d'autre, le conflit se termine par la défaite de l'individu ; il est vrai enfin que le sujet d'*Armin* cessa de préoccuper Ludwig après qu'il eut terminé les *Maccabées*. Cependant, il ne renonça jamais à le traiter sous forme de pièce indépendante. Il n'en détruisit pas les esquisses et études préliminaires, et, de l'aveu

---

(1) Les personnages de Hermann, Thusnelda, Marbod, sont communs aux trois poètes : Segest et Siegmund se trouvent dans la *Bataille d'Hermann* de Klopstock ; Inguiomar et Katwald dans *Hermann et les Princes* (le premier sous le nom d'Ingomar). Les noms de Adgandester, Germar et Thumelich ne se trouvent que chez Ludwig. L'origine du dernier est, sans doute, le « Thoumelikos » qui, chez Strabon, VII, I, 4, désigne le fils de Thusnelda.

(2) *Ibid.*, 22-23.

(3) *Sk. u. Fr.*, 234-36

même de Heydrich, ne cessa, jusque dans les dernières années, d'y ajouter de nouveaux traits (1).

CROMWELL

En même temps qu'il étudie la grande figure d'Armin, Ludwig évoque celle de Cromwell, égale en puissance, mais d'une beauté plus farouche et moins pure. Heydrich se contente de

---

(1) Les manuscrits du G. S. A. concernant le sujet d'*Armin* sont ainsi répartis :

1. 4 cahiers ayant pour titre commun :
   Armin (*Hermann der Cheruske*) et désignés par Heydrich par les lettres a, b, c, d.

Le deuxième, à partir de la page 36, est consacré à la pièce intitulée : *Le Bâton de Jacob* (*Zum Jakobsstab*).

Le troisième porte, de la main de Ludwig, la mention :
« 3. bis 6. Februar 1851. Dresden. »

2. Un autre cahier de notes et esquisses porte le titre : *Zum Armin*.
3. Un cahier intitulé : *Skizzen zu Dramen* renferme, sous la lettre c, des notes ayant pour titre commun : *Die Auffassung im Hermann* (31 pages).
4. Un autre cahier renferme des notes sur : *Hermann. Hofer. Fritze. Alfred. Das Jagdrecht.*
5. Enfin, dans les manuscrits légués par Mademoiselle Cordelia Ludwig, des remarques datées de l'année 1850, écrites sur trois pages 1/4 environ, ont pour titre : *Armin. Aus dem Jahre 1830.* Dans un *Sammelheft* du même legs 7 pages concernent *Armin*.

Heydrich a consacré une notice à cette pièce dans ses *Sk. u. Fr.*, p. 234-36. Erich Schmidt en a indiqué les grandes lignes dans G. W., IV, 22-23. Ultérieurement il a analysé une esquisse de la pièce qu'il a trouvée dans un « *Skizzenbuch* » de Ludwig (Cf. *Sitzungsberichte der k. preuss. Akad. d. Wissensch.*, 1909, p. 242).

Le cahier b du n° 1 renferme à la page 22, verso, le passage inédit suivant : « Gegen Hermann erscheinen die übrigen Deutschen wie Kinder ; naiv, treuherzig ; aber sie begreifen ihn eben nicht. Er ist zu weit voraus ; das ist sein Unglück. Er ist ein Mann, der sein ganzes Leben, seine ganze Kraft an seine Aufgabe setzt, ungeirrt von Beschränktheit, Eifersucht, Neid, u. s. w., ein Träger des Weltgeistes ».

A la page 3 (recto) du même cahier, on lit : « Hauptmotive. 1. Die Sitte erweist sich allmächtig. Sie wird den Personen zum Schicksal. Für sie erreicht Hermann seinen Zweck ; gegen sie muss er fallen.

Die Vōla, Sigmund, Aurinia müssen sich opfern.

Die alte Art zu kämpfen, die Absonderung der einzelnen Stämme, die Eifersucht der Fürsten sind's, die Deutschland hindern, eine grosse Nation zu werden ; wie Hermann sie beseitigen will, gräbt er sein Grab.

Die Vōla und die Fürsten kommen zuletzt überein, Hermann müsse, um die Sitte zu retten, fallen. Da ihn aber das Volk so liebt, müssen die Götter hereingezogen werden. (Inédit).

Le 3e cahier des *Etudes sur Shakespeare* renferme, à la page 14, quelques lignes sur le sujet d'*Armin*.

mentionner ce nouveau sujet (1) ; Erich Schmidt analyse en outre (2) une courte esquisse consacrée par le poète à la pièce projetée (3), et qui concerne surtout le caractère du personnage principal. Le Cromwell de Ludwig se considère comme l'instrument du courroux divin. Cette idée le remplit d'un orgueil démesuré ; il se croit supérieur à tous ; il méprise les hommes, et foule aux pieds tous les sentiments, qu'il considère comme des faiblesses indignes de sa haute mission. Il n'a pas le droit de se montrer pitoyable à lui-même et aux autres ; il est comme un élément déchaîné, qu'une force invincible pousse en avant, et qui brise tout sur son passage. Sombre et farouche comme l'esprit du mal, il est pourtant animé par la conviction qu'il sert les desseins de la Providence. Il sacrifie successivement le roi, pour rendre plus grande sa patrie, et sa fille, son unique affection, parce qu'elle défend le roi. Mais ce dernier sacrifice est si douloureux, qu'il lui inspire des doutes sur sa mission. Selon

---

(1) *Sk. u. Fr.*, 231.

(2) G. W., IV, 24.

(3) Cette esquisse de 12 pages se trouve dans un cahier où il est, en même temps, question d'Eckart, et qui a pour titre : *Der Eckart. Cromwell.*

Elle est complétée par une notice de 11 lignes écrite sur la page du titre de l'un des cahiers concernant le *Bâton de Jacob* et *Gockel*. Le *Sammelheft* n° 4 du legs Cordelia Ludwig renferme une page sur Cromwell (p. 56, verso).

Le cahier intitulé : *Der Eckart. Cromwell*, renferme les remarques inédites suivantes :

P. 1 (recto) : Mischung von Held, Staatsmann, Fanatiker, Königshass und Vater. Misstrauen...

Er selbst bildet auch einen Contrast zu sich selbst, wenn er mit seiner Tochter scherzt, die vielleicht noch sehr jung. Sie erfährt des Königspaares Loos und bittet vielleicht sterbend für sie. Kampf in ihm. Dasmal bleibt Königshass Sieger.

Klugheit, Scharfsinn . . . . Aberglauben.
Heldensinn . . . . Misstrauen.
Staatsmännische Umsicht . . . . . Fanatismus.
Weichheit (bei seinem Kinde). . . Republikanische Härte

P. 1 (verso). Und demnoch zwingt es ihn und treibt es ihn, weshalb er sich als ein Werkzeug der Vorsehung ansieht.

Dabei muss er soviel vom Helden und grossen Mann haben, dass er den Zuschauer stets mehr zum Mitleid als zum Hasse zwingt. — Die Tochter ist seine einzige Wonne ;... er fürchtet nun eben, an ihr gestraft zu werden, und dadurch selbst verursacht, wodurch er dem begegnen will. — So ist sein Bild düstergross, ein Bote des Schicksals, der vorwärts muss, so viel Leiden dies Vorwärtsschreiten ihm bringt, und er zugleich das, was ihm das Liebste, zertreten muss.

P. 2 (recto) : Wir müssen ihn fürchten und doch bemitleiden. — Alles die Strafe der Natur für das Widernatürliche eines solchen Daseins. — [illegible] Schicksalswerkzeugs Hochmut. Seine unendliche Verachtung für alle andere ausser sich spricht sich contrastierend genug sogar in seiner puritanischen Demut aus.

toute vraisemblance, ces doutes devaient amener le conflit tragique et la catastrophe.

L'amour de Cromwell pour sa fille devait répandre quelque poésie sur cette figure sombre et cette existence de lutte incessante. Il devait servir en outre à distinguer sa physionomie de celle de Wallenstein, « qui se considère, lui aussi, comme l'élu de Dieu ».

CHRISTOPHE COLOMB

Dans le cahier *Eckart-Cromwell* se trouve une page (28 verso) concernant un sujet projeté sur *Christophe Colomb*. La conception est sensiblement la même que celle de *Cromwell*. L'homme de génie est poussé par une force divine, à laquelle il doit obéir, au risque de sacrifier tout ce qui lui est cher, au risque de semer sur sa route des victimes; même si son œuvre doit être méconnue, s'il doit lui-même succomber devant l'ignorance ou l'envie, il faut qu'il accomplisse l'œuvre que la divinité lui a imposée. Colomb, qui donne à l'humanité un continent nouveau, meurt victime des intrigues de ses ennemis, et apprend, en mourant, que ce monde découvert par lui portera le nom d'un autre, d'Americo Vespucci. Comme Armin, Colomb périt parce que son époque ne comprend pas la grandeur de ses efforts, est incapable de jeter, comme lui, un regard prophétique sur un avenir meilleur. (1)

ANDREAS HOFER

Toujours en cette même année 1850, Ludwig s'intéresse à cet Arminius moderne qui, sous le nom d'Andreas Hofer, souleva son peuple contre le joug napoléonien et tint quelque temps en échec, dans les montagnes du Tyrol, les armées de l'empereur français. La comparaison avec le *Guillaume Tell* de Schiller se présente naturellement à notre esprit, comme elle se présenta à celui de Ludwig lui-même. Il veut surtout éviter l'écueil où était venu s'échouer son devancier; il s'interdit de choisir pour héros de sa pièce le peuple tyrolien tout entier. Un peuple qui

(1) Ce sujet est simplement mentionné par Heydrich (*Sk. u. Fr.*, 231); Erich Schmidt lui consacre quelques lignes (G. W., IV, 24).

combat pour sa liberté, c'est là un sujet de poème épique, mais qui ne convient pas à une œuvre dramatique. *Hofer*, comme *Colomb*, *Cromwell* et *Armin*, comme, antérieurement, *Frédéric II*, sera une tragédie de caractère ayant pour centre l'individu, non les évènements.

Hofer n'est pas un génie, comme Cromwell et Colomb, mais une personnalité originale et puissante. Il n'obéit qu'à un seul mobile : l'amour de son pays. Autour de lui se déchaînent les passions, égoïstes et violentes : il reste toujours plein de douceur et d'amabilité, car il aime tous les hommes, — sauf ceux qui oppriment sa patrie. Il vit surtout par le cœur ; naïf et bon, il ne peut voir le mal sans souffrir. Ces qualités n'étant point suffisantes pour faire d'un modeste aubergiste le chef d'un soulèvement national, Ludwig lui en attribue d'autres pour expliquer l'action si puissante qu'il exerça sur ses compatriotes. « Ce que Hofer a d'imposant est dû à sa manière calme et grande, à la conscience qu'il a de lui-même, à la profondeur de ses sentiments, dont il ne fait point étalage, mais qu'il ne cache pas non plus, à sa franchise, à sa loyauté transparentes, à sa grande naïveté, qui lui fait dire et faire les plus grandes choses avec le naturel et la spontanéité d'un enfant, à sa noblesse et à sa dignité innées, et qu'il ignore lui-même ». (1)

Comment un tel personnage pourra-t-il devenir un héros tragique ? En quoi consistera la « faute tragique » qu'il devra expier par sa mort ? — Elle réside dans sa trop grande confiance en lui-même et en sa mission. Il a de soi une idée trop haute : sa popularité le grise, il se croit capable d'assumer la lourde mission de libérer son peuple ; il tente une entreprise au-dessus de ses forces, et conduit ainsi à la suprême défaite, à une servitude plus lourde encore qu'auparavant, ce peuple qu'il s'était cru capable de délivrer. Sans doute, il n'est pas entièrement coupable : il ne pouvait pas supposer que l'empereur d'Autriche abandonnerait la cause du Tyrol, et il a été trompé lui-même. Hofer se sent pourtant responsable de tous les malheurs qui fondent sur son pays. Trompé, il est devenu imposteur à son tour ; après avoir été le sauveur de sa patrie, il est maintenant l'artisan de sa ruine, car il lui est impossible d'arrêter les forces qu'il a déchaînées. Il se trouve ainsi dans la même

(1) G. W., IV. 26.

situation que le Démétrius de Schiller, qui, trompé, a inconsciemment, à son tour, trompé les autres, et qui, lorsqu'il apprend la vérité, n'est plus capable d'arrêter le cours des évènements. Dans la naïveté de son orgueil, Hofer se déclare seul coupable. Il veut être le seul auteur de tous les maux qui atteignent son pays. De même qu'il s'était cru seul capable de sauver sa patrie, il veut expier seul son imprudence et sa témérité. Il conserve ainsi, dans l'adversité, la grandeur héroïque, l'imposante majesté qui avaient fait de lui un triomphateur et un chef.

Hofer devait donc dominer la pièce, être le centre et le ressort de l'action. Sa personne, son caractère, devaient être l'essentiel. Ludwig s'interdisait ainsi d'accorder aux évènements, particulièrement aux épisodes guerriers, aux scènes militaires, une place trop grande. Il songe même à les supprimer entièrement, ou à n'y faire, du moins, qu'une légère allusion. « Tout ce qui est épique, les scènes de la guerre, à supprimer, ou à n'indiquer que sommairement ». Pour laisser, en outre, à la figure de Hofer, tout le puissant relief qu'il voulait lui donner, Ludwig devait l'entourer de personnages de second ordre, incapables de détourner de lui l'attention du spectateur. Aucune des figures destinées à encadrer celle du héros national ne peut, en effet, l'éclipser : ni son secrétaire, « l'humoriste », sorte de Diogène lettré, supérieur à son maître par l'intelligence, mais qui se reconnaît inférieur à lui par les qualités du cœur, et qui le sert avec affection et fidélité, tandis que Raffl trahit le maître qui a confiance en lui ; ni la femme du diplomate Roschmann, sorte de « Titanide » coquette, qui, un moment, menace d'acquérir trop d'importance, et que Ludwig s'empresse de sacrifier ; ni la femme de Hofer, ni sa fille. Le chasseur Speckbacher ; Toni, jeune héros national, amoureux et hardi ; Launer le fanatique ; Haspinger le croyant ; l'énigmatique Père Donay représentent, chacun pour sa part, les types divers qui donnèrent, au soulèvement tyrolien, un caractère si original (1).

(1) Erich Schmidt, (G. W., IV, 26-27), ne mentionne que deux cahiers relatifs à la pièce sur *Hofer*. L'un, le 1er en date, est intitulé : *Sandwirt Hofer*; un autre porte le titre de : *Der Sandwirt von Passeyr*. Dans un cahier intitulé : *Skizzen zu Dramen*, 4 pages écrites sous la rubrique : b) *Andreas Hofer*, ne concernent en rien cette pièce. Mais dans le cahier intitulé : *Hermann. Hofer. Fritze. Das Jagdrecht*, 5 pages sont réservées au sujet sur Hofer. Ce sujet est, en outre, mentionné dans les cahiers des *Shakespeare-Studien*, notamment V, 211. A la page 7 du cahier ayant

LE BATON DE JACOB

Ainsi qu'Armin, Andreas Hofer semble avoir été comme une esquisse du portrait de Judah, cet autre libérateur de son peuple, héros national victime, comme le premier, de la jalousie de ceux qu'il a délivrés, et, comme le second, d'une trop grande

---

pour titre : *Der Sandwirt von Passeyr* se trouve le passage inédit suivant : « Hofer kein Schwachkopf, nur ist seine Ehrlichkeit und sein Vertrauen sehr gross. Er ist ein Mann, ein fester und tüchtiger, hat als Bauer eine gewisse Würde und Gewicht. Er ist wirklich ein Held, aber ein menschlicher, der nur tun will, was recht und nötig. Sein Selbstvertrauen eher zu gross, als zu klein. Er weiss, was er wert ist. Er hält sich für den Einzigen, der solch ein Fuhrwerk regieren kann stark genug es aufzuhalten, wenn es nötig werden sollte. Bei solch stolzem Selbstgefühl ist er uneigennützig, grossmütig, treu, tapfer, fromm, wenn auch kein Frömmler, aber bedenklich, nachdrücklich. Ein wahrer Patriot aus Instinct. Er könnte nicht anders leben, als in Tirol. Tirols Schicksal ist seins; er kann nicht trennen. Ein wahrer Held, aber voll schlichten Gemüts, auch ein tüchtiger Naturfeldherr

Selbst dem Humoristen (son secrétaire) imponiert er. Zu einer Verkleidung u. dergl. ist er zu gross. Gegen die Diplomatie und das Militär zeigt er sich in seiner Würde. Er ist stolz, dass er ein Tyroler und ein Bauer ».

Sur la page du titre du cahier intitulé : *Sandwirt Hofer*, on lit : « Seine Ehrlichkeit glaubt Allen, und wie sie sich von allen Seiten betrogen sieht, kann sie den Schmerzen nicht tragen, ihr Vaterland unglücklich gemacht zu haben, und sehnt sich nach dem Tod : I wollt' i wär g'storb'n, u. s. w.

Die Bauern müssten etwas tyrolisch reden !

Hofer's grösster Kummer, wie er zweifeln muss, ob er recht getan, oder vielmehr, wie er glauben muss, von Oesterreich getäuscht, seinen Tirol getäuscht zu haben ». Inédit.

Dans le cahier sur *Armin*, *Hofer*, *Fritz*, etc., on lit :

« Ein feurig Tyroler-Bauernstück, volkstümlich.

Aeusserste Naivetät und Herzenswärme bei den Bauern ; Gegenteil bei Militär und Diplomaten.

Das Hauptinteresse im Contrast der falschen Politik und des biederen Tyrolerherzens ». Inédit.

En 1835, Immermann avait publié dans le troisième volume de ses œuvres, sous le titre : *Andreas Hofer, der Sandwirt von Passeyer*, un remaniement de : *Das Trauerspiel in Tyrol*, poème dramatique qu'il avait composé en 1826. Immermann avait suivi de très près l'ouvrage de Hormayr : *Geschichte Andreas Hofers, Sandwirts aus Passeyr*. C'est, sans doute, la pièce d'Immermann qui a suggéré à Ludwig l'idée de choisir à son tour, pour en faire le héros d'une tragédie, le chef des Tyroliens soulevés contre Napoléon.

Pourtant Ludwig a étudié l'historique de son sujet dans le même ouvrage de Hormayr. Le cahier *Sandwirt Hofer* débute par une « Chronologische Zusammenstellung » des événements, qu'il emprunte à Hormayr : Bd I, p. 89, 94, 96, 100, 112, 123, 124, 201, 204, 275 ; — Bd II, p. 23, 101, 106, 109, 131, 156, 157, 161, 173, 176, 183, 184, 204 ; — Bd III, p. 25, 26, 45, 48, 53, 62, 89, 143, 149, 152, 215, 216, 223, 224, 227, 236, 241, 243.

En 1850, Auerbach composa lui-même une tragédie sur le même sujet.

confiance en la droiture et la loyauté du cœur humain. Faut-il voir aussi, dans la pièce intitulée : *Le Bâton de Jacob*, une sorte de préface à celle des *Makkabäer*, ou bien, plutôt, un pendant à cette dernière pièce ? Le poète a-t-il voulu montrer l'âme du peuple juif à l'époque héroïque où il lutte pour son indépendance et sa foi, puis dans l'époque moderne où, malgré les progrès des idées rationalistes, il doit conquérir encore le droit à l'existence, en luttant contre les préjugés et les habitudes de plusieurs siècles ? Quoi qu'il en soit, les deux œuvres se complètent, et retracent la psychologie du peuple juif à travers les âges, à partir du moment où il cesse d'exister comme nation jusqu'à celui où le monde moderne et chrétien semble vouloir lui rendre sa place au sein de l'univers civilisé. Ben Mardochai, héros du *Bâton de Jacob*, est lui aussi, à sa façon, une sorte de libérateur ; il conquiert, pour sa race opprimée, le droit d'exister ; en sa personne il lui donne le pouvoir, lui soumet ces chrétiens qui la méprisent. Il se rattache ainsi à la lignée des Frédéric II, Armin, Hofer et Judah, bien qu'il ne soit pas comme eux un personnage historique. Mais en outre, comme Cromwell, il édifiera sa puissance sur des ruines, sur le mépris de tous les sentiments humains, qu'il croira, dans son orgueil démesuré, pouvoir fouler aux pieds ; comme pour Cromwell, l'expiation lui viendra de ce qu'il a de plus cher au monde, de sa fille (ou de sa sœur) ; comme Wallenstein, il périra pour n'avoir voulu reconnaître, à la libre expansion de son individualité, ni limites ni mesure. Il semble donc réunir en lui, en une puissante unité, les traits qui caractérisent respectivement les deux catégories principales où se rangent les personnages historiques de Ludwig que nous connaissons jusqu'ici : d'une part Frédéric II, Armin, Hofer, Judah ; d'autre part Cromwell, première ébauche de Wallenstein. Il succombera, à la fois parce qu'il est un précurseur, le défenseur isolé des conceptions nouvelles au sein d'un monde qui ne peut encore le comprendre et le soutenir, qui doit le combattre comme son plus dangereux ennemi, et aussi parce qu'il croit pouvoir s'élever au-dessus de ses semblables, et bâtir une œuvre humaine durable en ne tenant aucun compte des sentiments humains.

L'analyse pénétrante consacrée par Heydrich aux esquisses

et aux fragments (1) rédigés de cette pièce nous permettra de l'apprécier brièvement. L'origine doit en être recherchée dans une nouvelle de Hauff ayant pour titre : *Der Jude Joseph Süss Oppenheimer*, dont Ludwig a conservé les données essentielles, mais en approfondissant les caractères des personnages, particulièrement celui du Juif, en transformant en conflit d'idées, de religions, de races, ce qui, dans la nouvelle, n'est qu'un conflit d'intérêts ou de castes.

Armin avait voulu imposer l'unité politique à un peuple encore incapable de s'y plier et d'en comprendre les bienfaits; il avait dû, pour atteindre un but noble et grand, recourir à des moyens indignes de son caractère, à la dissimulation et à la ruse; il avait succombé dans la lutte.

Le Juif Ben Mardochai (nom qui semble avoir été définitivement adopté par Ludwig, après celui de Jud Süss), veut, par la force et la violence, imposer aux chrétiens le respect de ceux de sa race. Il veut se servir du pouvoir pour transformer en réalités pratiques les idées de tolérance et d'humanité exprimées par les philosophes rationalistes; il veut que son peuple soit l'égal des chrétiens dans la vie réelle, et non pas seulement dans les œuvres des penseurs et des poètes. Mais cette tâche,

---

(1) Cette pièce a eu des titres divers : *Der Jakobsstab, der Aaronsstab, Der Jude und sein Kind, Jud Süss*. Elle devait avoir cinq actes — une fois, pourtant, l'auteur en a prévu six. — Les manuscrits furent écrits en 1850. Ils portent respectivement pour titres :

Jakobsstab a) Gockel und Jakobsstab. Jakobsstab. Neueste Skizze.
b) 1. Der Jakobsstab. Ein Trauerspiel in 5 Aufzügen. 1. Aufzug. Begonnen am 8., beendet am 10. Oktober 1850.
b) a. Skizzen.
c) Der Jakobsstab. 1. Aufzug Skizze.
e) id. 1. id.
f) id. 2. id. Begonnen am 11., beendet am 12. Oktober 1850.
g) id. 3. id 15/10. 1850.
h) id. 2. id
i) (älteste) Skizze zu dem Aaronsstab. Trauerspiel in 5 Aufzügen.

Le deuxième cahier relatif à *Armin* renfermait en outre p. 36 et 37 des notes sur le *Bâton de Jacob*, qui ont été rayées ensuite par Ludwig. — Un cahier cartonné, petit in-8°, renferme des notices sur *Jud Süss* (27 p.), *Adolf von Geldern, Friedrich von Preussen, Charlotte Stieglitz, Hermann*.

L'analyse de Heydrich figure dans les *Sk. u. Fr.*, 237-252. Elle renferme quelques fragments rédigés, en vers, en particulier une scène entre « Der Jude et Löb. ».

Erich Schmidt (G. W., IV) a publié le premier acte de la rédaction en vers, qui transporte la scène en Italie; il a donné, en outre, une analyse du sujet (*ibid.*, 24-26).

louable en son principe et glorieuse est encore prématurée. La masse du peuple, les classes dirigeantes elles-mêmes ne peuvent la comprendre ni, surtout, l'admettre. Ben Mardochai veut réaliser en un jour ce qui ne peut être que le dernier terme d'une longue et difficile éducation du peuple tout entier. Il veut, en outre, mener à bonne fin son entreprise en employant, contre les chrétiens, les armes déloyales qu'il leur reprochait d'avoir dirigées contre les Juifs, en foulant aux pieds tous les sentiment humains; il veut faire triompher l'idée d'humanité en méprisant les hommes; cette contradiction entre le but et les moyens condamne d'avance ses effort à l'impuissance et rend sa perte inévitable.

Lorsqu'il était jeune, le Juif était bon, et son caractère était droit. Malgré cela, les chrétiens l'ont persécuté, simplement parce qu'il était juif, et l'ont mortellement atteint précisément dans ses biens les plus chers, dans ses sentiments ,sa bonté et sa droiture, qu'ils ont tournés en dérision. Tant d'injustices et tant de souffrances imméritées ont fait de lui un homme nouveau. Il voit que l'estime et le respect ne vont pas à la vertu, mais à la force, ne comptent pour rien le cœur, mais s'inclinent devant la puissance; il comprend qu'il faut, pour gouverner les hommes, les mépriser, au lieu de les aimer; que le seul moyen de ne pas être trompé c'est d'embrasser le genre humain tout entier dans une même méfiance et un même mépris. Désormais, il impose silence en lui à la voix du sentiment; doué d'une intelligence supérieure, il n'aura point d'autre guide dans ses efforts pour conquérir richesse et pouvoir. Le succès couronne sa tentative; il devient ministre des finances de son pays et joue, au gouvernement, un rôle prépondérant.

Il met à profit, pour gouverner, les plus mauvaises passions des hommes; méprisant les instruments dont il se sert, il leur montre brutalement qu'il n'est pas dupe de leur apparent dévouement, n'ignore pas que l'égoïsme est l'unique ressort de tous leurs actes, et prend plaisir à mettre à nu, en leur présence, les mobiles qui les poussent (1). Il fait sentir à tous la supériorité de son intelligence, affecte une froideur hautaine, impassible, inaccessible aux troubles du cœur ou aux suggestions du sentiment. Il dresse ainsi, entre sa personne et le reste des

(1) G. W., IV, 86-99 (scènes entre Ben Mardochai et Brizzi), et *Sk. u. Fr.*, 243-249 (scene entre le Juif et Löb).

hommes, comme une muraille infranchissable. Son intelligence, qu'il cultive et affine avec soin, l'élève de plus en plus haut, en même temps qu'elle l'isole toujours davantage. Respecté parce qu'il est craint, il contemple, avec une orgueilleuse satisfaction, les chrétiens courbés devant lui. Le ministre riche et tout puissant a bien vengé l'enfant et le jeune homme faibles : l'intelligence a réparé les sottises du cœur. Ben Mardochai est au comble de ses désirs !

Et pourtant, cet isolement hautain lui pèse, cette intelligence triomphante ne suffit pas à remplir sa vie. Le sentiment, dont il a cru pouvoir étouffer la voix, est toujours vivant au fond de son cœur. Sa froideur, son ironie, ne sont qu'un masque sous lequel il essaie de dissimuler une vie intérieure très intense, toute agitée d'orages et de passions. Cette affection qu'autrefois, dans la folie de sa jeunesse, il répandait sur l'humanité toute entière, il la concentre maintenant sur sa sœur Léa (quelquefois sa fille), précieux joyau, merveille d'innocence et de pureté qu'il garde jalousement au fond de son palais, et dans le magnifique jardin où il a rassemblé toutes les splendeurs de la flore orientale. Il veut écarter d'elle tout chagrin, même infime, toute douleur, même légère. Aussi lui cache-t-il avec soin la haine que, de tout temps, — et maintenant encore, il le sent bien —, les chrétiens ont vouée aux Juifs, les humiliations qu'ils leur ont fait subir au cours des siècles, le joug humiliant qu'ils leur ont si longtemps imposé. Bien plus, il lui fait croire que les chrétiens ont toujours été les humbles esclaves des Juifs ; qu'ils sont serviles, bas et rampants ; qu'ils sont une race inférieure, et ont, de tous temps, été destinés à servir d'instruments dociles et inintelligents aux mains des Juifs, race supérieure, élue de Dieu. C'est de ces mensonges qu'il berce la tranquille insouciance de Léa, pour éloigner d'elle tout nuage et tout souci, et pour trouver, dans la contemplation de ses traits chéris, le repos et le réconfort. Elle est la clarté radieuse qui illumine sa vie farouche, « comme le rouge soleil couchant illumine et transfigure un rocher abrupt ». (1)

Comme toujours chez Ludwig, l'apparence ne triomphe que

(1) Ludwig dit de même, à propos de Cromwell, qu'en lui l'amour de sa fille était « comme un rayon du soleil couchant attardé sur un rocher désolé ». La parenté des deux personnages apparaît ainsi jusque dans les images qui servent à les décrire.

momentanément de la réalité. Au moment où la victoire du Juif paraît définitive, le voile qui cache la vérité commence à se soulever. Les chrétiens, qui semblent humiliés et vaincus, vont renverser le despote qu'ils continuent à mépriser et à détester; Léa va savoir qu'elle appartient à une race asservie, non au peuple maître; que son frère (ou son père) est un objet de répulsion et de mépris bien plus encore que de crainte, et qu'on ne l'a jamais respecté qu'en apparence. Ben Mardochai va reconnaître que son intelligence est loin d'être infaillible, et qu'un lourdaud peut tromper celui qui avait érigé la méfiance à la hauteur d'un principe de vie; que son esprit supérieur n'est pas, comme il le croyait, l'instrument de son triomphe, mais celui de sa ruine.

Léa avait été fiancée à Löb, petit-fils d'un des amis de Mardochée. Löb ne plaît guère à ce dernier; aussi est-il heureux d'apprendre que Léa aime un jeune chrétien, Jules Lanbeck, fils de l'un des chefs du parti hostile au ministre, de l'ennemi le plus ardent et le plus dangereux du Juif tout-puissant. Le père et le fils sont, d'ailleurs, très différents l'un de l'autre. Le vieux Lanbeck représente l'intolérance religieuse et politique qui, dans le Juif, combat l'homme d'une autre race et d'une autre religion. Jules, au contraire, personnifie la philosophie nouvelle, le rationalisme cosmopolite qui place sur le même rang toutes les races, toutes les confessions religieuses; la religion de celle qu'il aime ne saurait, pour lui, être un obstacle. Mardochée voit, dans l'union de Léa et de Jules, une occasion très favorable pour gagner enfin à sa cause le parti des patriotes irréductibles; il nomme Jules à un haut emploi, et lui accorde, comme une grâce, la main de sa sœur. Mais Jules, à qui son père persuade que le Juif poursuit la ruine de leur patrie, sacrifie son amour à ce qu'il croit être son devoir. Convaincu que Léa n'est elle-même qu'un instrument perfide aux mains de son frère, il renonce à elle définitivement, et se joint aux siens pour abattre le ministre. Léa va dans la demeure de son ancien fiancé pour lui dire qu'elle lui conserve toujours son amour. Elle est chassée honteusement et insultée dans la rue. Löb, ayant compris enfin que Mardochée ne veut point lui laisser épouser sa sœur, le vole et s'enfuit. Mardochée ne peut procurer au prince une grosse somme d'argent qu'il lui avait promise: il est disgracié et conduit à la frontière. Il est contraint d'avouer à Léa qu'il lui a

menti, en lui disant que les Juifs étaient les maîtres des chrétiens, en lui laissant ignorer que Jules avait, le premier, renoncé à l'union projetée. Elle meurt de tout ce qui lui est ainsi brutalement révélé, meurt aussi des mensonges de son frère. Jules se tue dans un accès de désespoir. Mardochée, abandonné de tous, objet de raillerie, impuissant, atteint dans son orgueil et dans son unique affection, doit s'avouer vaincu, conduit à sa perte par cette intelligence qu'il avait comme divinisée, aux dépens du sentiment. Désespéré, il déchire ses vêtements et s'éloigne d'un pas chancelant. Il veut, comme autrefois, « aller offrir de porte en porte ses pauvres marchandises, en Juif misérable, méprisé et persécuté, le bâton de Jacob à la main ». Ainsi se termine la glorieuse carrière de ce « Napoléon juif, par l'effet non de l'intelligence de ses adversaires, mais de la sienne propre ».

Le bâton de Jacob, qui fournit le titre de la pièce, fut donné autrefois à Mardochée par un riche Juif, Samuel Ben Micha. Mardochée raconte à Löb dans quelles circonstances : « Il était autrefois un pauvre garçon juif, que son pauvre père avait envoyé chercher fortune par le monde. Son chemin le conduisit devant la demeure de Samuel Ben Micha, qui était un homme sage, et très riche. Samuel était à sa porte ; il vit passer le garçon, l'appela, lui donna de bons conseils et un bâton. Le garçon le remercia et prit le bâton. Bientôt après le vieillard le rappela : « J'ai déjà, lui dit-il, mis beaucoup de gens à l'épreuve avec ce bâton. L'un, croyant que je voulais me moquer de lui, ne le prenait pas ; l'autre, dès qu'il se croyait hors de ma vue, le lançait au loin. Toi, tu l'as accepté modestement, tu l'as conservé, et tu t'es réjoui de ce cadeau de faible valeur. Eh bien, je te le rachète ! » Il prit le bâton, et me donna de l'argent. Puis, il me fit de nouveau présent du bâton, et me demanda : « Que penses-tu de tout ceci ? » — Seigneur, lui dis-je, c'est qu'il ne faut pas donner son argent à des gens qui n'en sont point dignes. » — « C'est bien cela, dit le sage joyeux. Dans ta main, ce bâton desséché recevra des racines et te couvrira de l'ombre de son feuillage ! » Et il mit ses mains sur ma tête et me donna sa bénédiction ». — La prédiction du sage s'était réalisée ; le jeune homme pauvre était devenu à son tour un riche négociant, et enfin un ministre puissant. Mais son orgueil l'a perdu. Tombé du pouvoir, il doit reprendre le bâton de sa jeunesse, et, dans ses vieux jours, recommencer sa vie errante, désormais vide et sans but.

Cette tragédie de caractère devait être, en même temps, la peinture d'une époque importante dans l'histoire de la civilisation, montrer le conflit de deux races et de deux religions, au moment où, cependant, une philosophie nouvelle, plus humaine et plus généreuse, s'emploie à l'apaiser et à réconcilier, dans une commune tolérance, des ennemis séculaires. C'est le fiancé de Léa, Jules Lanbeck, qui représente ces idées formulées par la philosophie rationaliste; s'il se tourne contre Mardochée, c'est par patriotisme, non par haine religieuse; à côté de lui, son ami Gustave conçoit la tolérance un peu à la façon des libertins du 17e siècle, comme un moyen commode de rendre la vie moins sombre et plus agréable. Par contre, le père de Jules personnifie, en même temps qu'un patriotisme farouche, les vertus civiques rudes et violentes à la manière de Brutus; sa femme, chrétienne à la foi rigoureuse et intraitable, est chargée d'exprimer le côté religieux du conflit. Dans l'autre camp, tandis que Löb, « le Juif d'argent », est tout l'opposé de Mardochée, pour qui la richesse n'est qu'un moyen en vue de fins supérieures, Léa montre que dans toutes les races et toutes les religions peuvent régner la beauté, la pureté et le désintéressement.

L'action devait, dans une première rédaction en prose, se passer en Allemagne, et Mardochée y devenait le ministre d'un prince allemand. Puis, dans une nouvelle rédaction en vers, l'action est transportée en Italie, et Mardochée, devenu le marquis Belcomo, y est ministre du duc de Sienne; Holwachs, favori du prince allemand, devient, sous le nom de Brizzi, celui du duc italien; le chef du parti national, Lansbeck, porte maintenant le nom de Antonio Vaccai; son fils s'appelle Giulio; son ami Gustave est transformé en Benvenuto Sassa et promu au grade de colonel. Dans une troisième rédaction, où la prose, de nouveau, remplaça les vers, l'auteur ramena tous ses personnages sur le sol allemand. Dans une lettre à Edouard Devrient du 9 octobre 1850 (1), Ludwig raconte avec humour les pérégrinations et vicissitudes de sa pièce. Il ne la termina jamais. La rédaction en vers n'alla pas au-delà du premier acte (2), la rédaction en prose ne dépassa pas le commencement du troisième. Pourtant, au moment même où il écrivait à Devrient, il y travaillait « avec une ardeur qui lui faisait espérer pouvoir

(1) G. W., VI, 364.
(2) Publiée en entier dans les G. W., IV.

la terminer au cours du même mois ». Pourquoi s'arrêta-t-il brusquement en plein travail de rédaction, et pourquoi ne reprit-il jamais la pièce ainsi interrompue pour la conduire jusqu'au dénouement ? Les deux questions doivent être posées en même temps parce qu'elles semblent appeler une même réponse ; cette réponse, la lettre à Devrient nous la fournira : « En ce qui concerne *Le Bâton de Jacob*, cette œuvre montre, de la meilleure façon, combien vous avez raison d'affirmer que l'agencement du plan est la chose la plus importante dans la confection d'une pièce. Je constate, par contre, combien peu pratique était mon opinion antérieure, d'après laquelle une pièce doit à peine pouvoir être résumée, doit être elle-même le plan le plus succinct possible ». Il expose ensuite où il en est de son travail, son espoir de le terminer ce même mois, et ajoute : « Je pense que le plan de la pièce sur *Hermann* vous montrera que j'ai bravement avalé votre pilule toute entière, sans marchander (gemarktet) ». Cette pilule », dont il avait été question au début de la lettre, c'était, sans doute, le conseil de tracer des plans moins touffus, plus clairs, moins chargés d'actions secondaires ou de détails encombrants. Si la pièce sur le Juif « illustre » la théorie de Devrient, c'est parce que le plan des deux premiers actes, déjà tracé dans les premières rédactions, lui a permis de les écrire rapidement sous leur troisième forme ; et il peut ainsi espérer un prompt achèvement de la pièce. Mais, dès le troisième acte, faute d'un plan bien conçu et solidement agencé, il a dû interrompre sa rédaction pour essayer de ranger, dans un ordre convenable, la matière des trois derniers actes. Il n'y put réussir. C'est, vraisemblablement, l'insuccès de ses efforts qui le fit renoncer à un sujet rebelle qui, plus tard, se confondit avec celui de Wallenstein. Enfin, à cette même époque, Ludwig s'intéressait aux Juifs de l'antiquité plus encore qu'à ceux des temps modernes, et songeait à retracer, dans les *Maccabées*, un des épisodes les plus tragiques de l'histoire de ce peuple.

Avant d'aborder l'étude de cette dernière pièce, nous devons, pour être complets, signaler un sujet de comédie qui occupait Ludwig vers la même époque. Il a esquissé le plan de cette pièce dans l'un des cahiers du *Bâton de Jacob*, celui qui est intitulé : *Gockel und Jakobsstab*, et dans un cahier spécial portant com-

me titre : *L'Homme qui s'occupe de tout le monde* (1). Elle aurait eu deux ou cinq actes, et aurait eu pour héros principal un personnage conçu, vraisemblablement, comme la caricature de Berndt du *Droit de Chasse* et des *Braconniers*. L'action, plusieurs fois modifiée, n'est pas clairement exposée. Il semble d'ailleurs que l'auteur ait bientôt abandonné ce sujet. Il n'en est plus question dans la suite, et il semble que Ludwig n'en ait jamais parlé à ses amis, puisque Heydrich n'en fait pas mention.

---

(1) *Der Allerweltumkümmerer*. Lustspiel in 2 Aufzügen (in 5 Aufzügen). Erich Schmidt signale brièvement ce sujet (G. W., IV, 23); Heydrich ne le mentionne pas. Erich Schmidt, dans son analyse de « *Ein Skizzenbuch Otto Ludwigs* » signale un sujet de pièce : « *Der Allerweltsbedaurer*, der in einer Agnes Bernauer wirklich vorgebracht ist ». (*Sitzungsberichte d. preuss. Akad. d. Wissensch.* », 1909).

CHAPITRE XIV

LES MACCABEES

I. Les Sources

Il est écrit dans la Bible, au livre I des *Maccabées* (1) :

Ch. II. — En ces jours-là se leva Mattathias, fils de Iohanan fils de Symeön, prêtre de la famille d'Ioarib. De Jérusalem, il était allé s'installer à Modéïn. Il avait cinq fils : Iohanan, surnommé Kaddis; Simon, surnommé Thassi; Judas, surnommé le Maccabée; Eléazar, surnommé Avaran; Jonathas, surnommé Apphous. (II, 354-55).

Cependant les gens du roi, forçant à l'apostasie, vinrent dans la ville de Modéïn, pour y sacrifier. Un grand nombre d'Israélites se joignirent à eux. Mattathias et ses fils étant réunis, les envoyés du roi dirent au père : « Tu es chef, considéré et grand dans cette ville... Approche le premier pour exécuter l'ordre du roi. (355-56)

Mattathias répondit à haute voix : « Non, nous n'écouterons point les prescriptions du roi, en nous écartant de notre religion, soit à droite, soit à gauche ». (356)

A peine avait-il achevé ces paroles, qu'un Juif, aux yeux de tous, s'approcha pour sacrifier sur l'autel élevé à Modéïn, d'après l'ordonnance du roi. Mattathias, à cette vue, saisi d'une indignation qui lui fit trembler les reins, et, avec raison, plein de fureur, courut vers l'apostat et l'égorgea sur l'autel même. Il massacra aussi l'homme du roi qui, en ce temps-là, contraignait à l'immolation; après quoi, il détruisit l'autel. (356)

Mattathias et ses fils s'enfuirent dans les montagnes, abandonnant tout ce qu'ils avaient dans la ville. (356)

Une bande de soldats courut après les Israélites, les atteignit et les cerna dans le dessein de les attaquer le jour du

(1) Les citations qui suivent sont extraites de E. Ledrain, *La Bible*, Traduction nouvelle d'après les textes Hébreu et Grec — Paris, Lemerre, Tome II, 1887).

sabbat. « Assez ! leur crièrent-ils, sortez et comportez-vous selon l'ordre royal, on vous laissera la vie. — Nous ne sortirons pas, répondirent les Juifs, et nous refusons d'obéir au mandat du roi, n'ayant pas envie de profaner le jour du sabbat ». (357)

Alors le combat commença contre eux. Mais ils ne répondirent pas, n'envoyant pas une pierre et ne fermant pas leurs retraites : « Mourons tous, s'écrièrent-ils, dans notre innocence ! Le ciel et la terre nous sont témoins que vous nous perdez injustement ! » Ainsi les ennemis les attaquèrent-ils au sabbat; et tous périrent avec leurs femmes, leurs fils, leurs troupeaux, au nombre de mille. (357)

A cette nouvelle, Mattathias et ses amis menèrent un grand deuil. Voici ce qu'ils résolurent ce jour-là : « Quiconque nous attaquera le jour du sabbat, nous lui résisterons, ne mourant pas tous comme ont fait nos frères dans leurs retraites ». (357)

Faisant le tour du pays, Mattathias et ses amis détruisirent tous les autels. . . . .

Le temps de la mort approchant pour Mattathias, il dit à ses fils : « Pour vous, mes fils, soyez forts et vigoureux dans la Loi, car c'est ainsi que vous serez glorieux. Voici Simon, votre frère; c'est, je le sais, un homme de conseil; écoutez-le toujours. Qu'il vous soit comme un père ! Judas Maccabée, courageux dès son enfance, qu'il soit votre chef d'armée ! » (359)

Cela dit, il les bénit. Après quoi, il fut ajouté à ses pères. (359)

Ch. III. — A sa place se dressa Judas Maccabée, aidé par tous ses frères. Ils firent d'un cœur généreux la guerre d'Israël. Judas porta haut la gloire de son peuple, revêtit la cuirasse comme un héros, se ceignit de ses armes de guerre, et engagea des batailles, protégeant le peuple avec son épée. (360)

La suite raconte les diverses batailles que Judas Maccabée soutint contre les Gentils, contre les Syriens, à Bethoron (361), contre les armées du roi Antiochus, commandées par Ptolémée, Nicanor et Gorgias, à Emmaüm; comment il restaura le temple de Jérusalem, et releva l'autel; comment le roi Antiochus vint assiéger le temple pendant des jours nombreux :

« Il restait peu de gens au lieu saint, parce que la famine les dominait. Chacun s'en était allé dans son endroit. » (379)

Apprenant que Philippe, chargé par le roi Antiochus, encore vivant, d'élever son fils pour la royauté, était revenu de Perse et de Médie avec l'armée du roi, et qu'il cherchait à s'emparer du gouvernement, Lysias hâta son propre départ, et dit au jeune roi, aux chefs et aux guerriers : « Nous diminuons de jour en jour; nos provisions sont peu considérables, et le lieu que nous assiégeons est fort. Or, nous avons à nous préoccuper des affaires de la royauté. Donnons la main droite à ces hommes, faisons la paix avec eux et les gens de leur race, et laissons-les libres de suivre leurs propres lois, comme auparavant ». (380)

Cette proposition plaisant au roi et aux chefs, on envoya offrir la paix aux Juifs, qui l'acceptèrent. (380)

La renommée des Romains parvint jusqu'à Judas. (384) ....Il fit choix d'Eupolémus et de Jason, fils d'Eléazar, pour aller à Rome faire un pacte d'amitié et d'alliance avec les Romains ....(386)

Ces délégués se rendent à Rome et y concluent avec le Sénat un pacte d'alliance (386-387). Après avoir triomphé de Nicanor, général du roi Démétrius, à Bethoron (383), Judas est vaincu finalement par Bacchidès, autre général du roi Démétrius, et périt dans la bataille d'Eléasa. (389) « Enlevant Judas, leur frère, Jonathas et Simon l'ensevelirent dans le sépulcre de leurs pères, à Modéïn. « Tout Israël désolé le pleura grandement et lui fit pendant de longs jours la lamentation en ces termes : « Comment est-il tombé, le héros, le sauveur du peuple d'Israël ? » (389)

Tels sont les évènements racontés au livre I des *Maccabées* et dont Ludwig a tiré parti pour sa pièce. Dans le but de rendre plus imposante la figure de Judas, il lui attribuera certains actes accomplis par Mattathias; dans la pièce de Ludwig, c'est Judas qui immole le traître qui, le premier, veut sacrifier aux dieux grecs, renverse ensuite l'autel et proclame le soulèvement du peuple juif contre ses oppresseurs. Toujours dans le même but, Ludwig suppose que le vainqueur d'Ammaüs, au lieu de solliciter, comme dans le récit de la Bible, l'alliance de Rome, accepte l'offre d'amitié que lui fait transmettre le Sénat romain, et lui offre la sienne en échange. Ce motif n'est point d'ailleurs uniquement destiné à donner au personnage de Judas

un caractère de grandeur et de majesté; il contribue aussi à montrer l'orgueil qui, peu à peu, a pénétré en lui, et constitue sa faute tragique. De cet orgueil, on ne relève aucune trace dans le récit biblique. Toujours, avant la bataille, alors que les ennemis, bien supérieurs en nombre, inspirent à ses soldats la crainte de la défaite qui les fait hésiter à combattre, toujours Judas les encourage à la lutte en invoquant la protection toute puissante du Seigneur, jamais en exaltant sa propre force et la gloire qu'il a acquise par ses victoires. Il s'exprime toujours avec l'humilité qui convient à la créature, et a confiance dans le Seigneur, plus que dans la vigueur de son bras. « A la vue de la puissante armée rassemblée par Séron, chef de l'armée syrienne, à Bethoron, les compagnons du Maccabée lui dirent : « Comment pourrons-nous, en si petit nombre, lutter contre cette puissante multitude ? — Souvent, répondit Judas, une foule immense peut être enfermée dans les mains de peu de gens; et c'est la même chose au Dieu du ciel d'en sauver très peu ou un fort grand nombre; car ce n'est pas du chiffre de l'armée que dépend la victoire, mais la puissance vient du ciel... Combattons pour notre vie et nos lois. Dieu les broiera devant nous ». (1) De même, avant la bataille d'Emmaöum : « Ne craignez point leur multitude, dit Judas à ses gens, et ne redoutez pas leur choc ! Crions vers le ciel; peut-être aura-t-il pitié de nous, et, se souvenant de l'alliance avec nos pères, écrasera-t-il aujourd'hui cette troupe qui est devant nous. Alors toutes les nations sauront qu'il y a quelqu'un pour venger et délivrer Israël ». (2). C'est donc de propos délibéré que Ludwig modifiera les données de son modèle en ce qui concerne le caractère de Judas, de manière à faire de lui un héros à la fois plus imposant et coupable au point de vue tragique. C'est ainsi que, dans le texte biblique, les Juifs refusent, en effet, de livrer bataille au jour du sabbat. Mais Mattathias, au lieu de s'emporter contre eux et de vouloir les contraindre à combattre malgré la loi, se contente, après en avoir délibéré avec ses amis, de décider que dorénavant « ils résisteront aux ennemis, même le jour du sabbat ». Judas, qui à cette occasion a remplacé Mattathias dans la pièce de Ludwig, veut, sur le champ, et mû surtout par un sentiment d'orgueil qui le met en révolte contre la loi divine, im-

(1) Ledrain : *La Bible*, II, 361.
(2) *ibid.*, 365 ; Cf. en outre *ibid.*, 367, 383.

poser à ses soldats de se battre, non seulement parce qu'il le faut, parce qu'il est stupide de se laisser exterminer sans se défendre, mais aussi parce que l'orgueil du chef victorieux dans vingt batailles est exaspéré de la résistance qu'on lui oppose.

En résumé, les modifications apportées par Ludwig au texte du premier livre devront avoir pour conséquence de grandir la figure de Judas aux dépens de celle de Mattathias, transformé en vieillard sur le point de mourir, et incapable d'agir autrement que par son exemple et ses conseils. Le motif du sabbat, à peine énoncé dans la Bible, se voit, au contraire, attribuer une importance considérable par le poète; il l'utilisera pour mettre en opposition le héros et son peuple, pour faire naître le conflit tragique, et en même temps pour montrer jusqu'en ses profondeurs l'âme du peuple juif.

C'est au deuxième livre des *Maccabées* (chap. VII) que Ludwig a pu lire le supplice des sept frères « saisis avec leur mère, frappés à coups de fouets et de nerfs de bœuf, et violentés par le roi pour toucher à la viande illicite de porc ». (1) Sur leur refus, « le roi ordonna de chauffer les chaudières et les marmites d'airain. Ce qui fut exécuté. Alors, il commanda qu'on coupât la langue à celui qui avait parlé, qu'on lui écorchât la tête, et qu'on lui coupât les extrémités des membres, sous les yeux de ses frères et de sa mère. Complètement anéanti, mais respirant encore, on l'approcha de la flamme et on le rôtit dans la chaudière. — A la vapeur qui se répandait épaisse hors de la chaudière, les autres fils et la mère s'exhortaient mutuellement à une mort courageuse. « Le Seigneur Dieu, s'écriaient-ils, nous regarde et nous soutient vraiment » (2).

Ainsi meurent successivement les six frères les plus âgés, tandis que « la mère admirable supportait cette épreuve d'un cœur héroïque, à cause de l'espoir qu'elle avait en Dieu ». (3) Alors Antiochus « se mit à exhorter le plus jeune frère, encore vivant, et s'engagea même, par serment, à le rendre riche et heureux, s'il abandonnait les lois de ses pères, à le traiter comme un ami et à lui confier des emplois ». (4) Le jeune homme ne prêtant nullement attention à

(1) *ibid.*, 451.
(2) *ibid.*, 451-52.
(3) *ibid.*, 453.
(4) *ibid.*, 454.

ses propos, le roi presse la mère de persuader son fils. Elle l'encourage au contraire à mourir comme ses frères, et « l'adolescent s'écria : « Nous, nous souffrons à cause de nos péchés. Si Notre Seigneur vivant s'est un peu irrité pour notre châtiment et notre correction, il doit cependant se réconcilier avec ses serviteurs... Après une courte douleur supportée, nos frères sont dans l'alliance de Dieu pour la vie éternelle. Mais toi, par le jugement divin, tu subiras le juste châtiment de ton orgueil. Moi, comme mes frères, je livre mon corps et ma vie pour les lois des ancêtres, en priant Dieu de redevenir bientôt propice à la nation.... Qu'elle s'arrête à moi et à mes frères la colère du Tout-Puissant qui s'est justement étendue sur toute notre race ! »..... Pur de souillure, mourut cet adolescent. La dernière, après son fils, la mère fut mise à mort. » (1)

Dans ce deuxième livre des *Maccabées,* ainsi que dans le quatrième, la mère et les sept fils ne portent point de nom. « C'est Josèphe qui, le premier, a donné celui de *Macchabées* aux sept frères, bien que Mattathias, dans la Bible, ne possède que cinq fils. On est peu d'accord sur l'origine de cette dénomination ». (2) C'est donc à Josèphe que remonte la tradition qui a permis successivement à Zaccharias Werner et à Ludwig de faire de Judas Maccabée l'aîné des sept frères, fils lui-même, par suite, de la mère héroïque et de Mattathias. Comme nous le verrons plus loin, Ludwig n'a pas, dans les premières esquisses et rédactions de sa pièce, suivi à cet égard son prédécesseur. Si Judas, tout d'abord époux de Léa, devient ensuite son fils, la tradition suffit à expliquer ce changement sans que Werner y ait contribué nécessairement. Ludwig ne doit pas davantage à son devancier l'idée de la fusion en un seul drame des évènements historiques exposés dans le livre I des *Maccabées,* et de l'épisode, sans doute légendaire, du livre II, où est raconté le martyre de la mère et des sept fils. Peut-on croire, par contre, que le motif des « victimes expiatoires », à peine indiqué dans le livre II, un peu plus accentué dans le 4e livre, fut emprunté à Werner par Ludwig ? W. Schmidt, qui l'affirme (3),

(1) *Ibid.*, 455.

(2) *Sainte Bible.* Trad. p. M. de Genoude. 4e édit. t. IV, 587. Paris, 1839.

(3) Cf. W. Schmidt. *Otto Ludwig-Studien. Bd I. Die Makkabaer.* Leipzig, 1908. (p. 45 et 133-34).

invoque comme argument que le 4e livre, étant apocryphe, ne figure pas dans la Bible protestante, n'a donc pas été connu de Ludwig, mais se trouve dans la Bible catholique, où Werner l'a certainement lu en sa qualité de prêtre catholique. Il est possible qu'il en ait été ainsi, mais il est difficile de le prouver. L'apostrophe que le dernier fils, avant de mourir, lance au tyran, et dont nous avons reproduit plus haut les passages essentiels, nous semble, en effet, autant que le passage du livre IV cité par W. Schmidt, renfermer, avec une suffisante précision, l'idée que les sept fils meurent pour expier les fautes et les péchés d'Israël, apaiser le courroux de leur Dieu, et le réconcilier avec son peuple. Sur ce point, par suite, Ludwig peut très bien n'avoir eu d'autre modèle que le texte de la Bible.

A Werner, Ludwig doit certainement les motifs du contraste entre une belle-mère fière de ses aïeux et une bru de moindre naissance, humble, effacée ; celui de la capture des enfants par un Israélite qui les livre au tyran, par le traître Jason dans la pièce de Werner, par un Siméite dans celle de Ludwig (motif que la Bible ignore complètement). Mais, dans la rédaction définitive, Ludwig a renoncé au premier de ces motifs et le second a bien peu d'importance. V. Schweizer déclare : « Il ne peut être question d'une influence quelconque, si faible soit-elle, de la pièce de Werner sur celle de Ludwig. Werner déclare que son but principal est « de glorifier la sainteté » et d'édifier les « âmes pieuses ». Aussi expose-t-il surtout le triomphe religieux de la mère et de ses sept fils, plutôt que le soulèvement du peuple et l'héroïsme de Judas ». (1) Tandis que Ludwig s'efforce de voiler pour le spectateur ce qu'a d'horrible la scène du martyre, et de la rendre supportable pour notre imagination, son prédécesseur en décrit avec une sorte de volupté les diverses péripéties. « Salomé bénit son fils Bénoni, à qui on coupe les mains et les pieds, et qu'on fait ensuite bouillir dans l'huile. Puis on entend le bruit de deux coups de hache : ce sont les deux pieds d'Abir que l'on vient d'abattre.... Antiochus, roi barbare, et Werner, poète tout aussi barbare, font rompre les membres des enfants l'un après l'autre, puis les leur font arracher. Ils ne nous épargnent pas une articulation.... Finalement, l'arrière-scène s'ouvre. On aperçoit les instruments de torture et la marmite colossale où l'on fait cuire Bénoni dans l'huile

(1) V. Schweizer : *Ludwigs Werke*, I. Bd., 260.

bouillante. » (1) Et cela prouve qu'en effet les quelques analogies de détail relevées par W. Schmidt sont insuffisantes pour permettre de conclure à une influence réelle de Werner sur Ludwig. Elles permettent de croire que Ludwig a connu l'œuvre de son devancier, mais laissent intactes l'originalité de sa conception et la maîtrise avec laquelle il a, du même sujet, su tirer un chef-d'œuvre dramatique.

⁂

Nous pouvons dire, par conséquent, que notre poète, dans sa pièce, s'est directement inspiré des livres saints. Nous savons, par les déclarations de ses amis, particulièrement du jeune étudiant en théologie Meier, que Ludwig était profondément religieux, et connaissait admirablement la Bible : « Comme en toutes choses, il était, au point de vue religieux, un vrai Thuringien ; sa conscience vigoureusement protestante lui faisait éprouver une joie vive et profonde à parler de Luther, de sa piété virile et foncièrement saine. Je vois encore son œil briller lorsqu'il parlait de lui et, à propos de lui, de Shakespeare, comme du poète protestant au sens le plus éminent du mot... Un jour, sur son désir, je lui lus mon premier sermon de candidat, sur le texte de l'Evangile selon Saint Jean, 2, 23-25 ; à cette occasion, il se répandit en remarques sur le style original et « cultivé » du 4e Evangile, style qui révélait un esprit élevé. En outre, il approuva vivement l'idée que j'avais exprimée dans mon sermon, à savoir que personne ne peut rester neutre vis-à-vis du Christ, et qu'en cela résident son importance dans l'histoire du monde, et sa supériorité sur tous les héros historiques.... Après avoir entendu un sermon, le jour de l'Ascension, il développa avec une beauté émouvante la pensée que l'homme porte en lui-même son destin, son ciel et son enfer. » (2)

Il ne faut donc point nous étonner de voir Ludwig, qui a inauguré sa carrière dramatique par un projet de mystère sur le Christ, choisir dans la Bible un des plus beaux sujets de drame qu'elle puisse offrir, et tenter de « bâtir un modèle de la tragédie idéale, où le poétique et le théâtral seraient intimement

(1) G Brandès : *Die Hauptströmungen der Literatur des 19. Jahrh. Die romantische Schule in Deutschland.* Trad. A. Strodtmann.
(2) *O. L.*, 267-68.

unis au caractéristique ; cette union, réalisée jusqu'ici par le seul Shakespeare, il veut l'effectuer dans une forme plus unifiée ; il veut en outre y combattre l'opéra avec ses propres armes ; donner enfin à son œuvre une base plus solide que ne l'ont fait Schiller et Gœthe, qui n'ont reconnu d'autre loi que l'arbitraire de leur subjectivité » (1). Et il ajoute modestement : « Je n'ai, bien entendu, nullement la prétention de donner moi-même ce modèle ; je veux simplement dire qu'il doit être l'idéal à atteindre pour les dramaturges qui voudront faire vraiment progresser leur art » (2). Il nous reste à examiner dans quelle mesure Ludwig a réussi, malgré qu'il s'en défende, à donner ce modèle de la tragédie idéale. (3)

LA PREMIERE ESQUISSE ET LES DEUX PREMIERES REDACTIONS DE DE LA PIECE DES *MACCABEES*

L'histoire des « Maccabées » et de leur mère inspira à Ludwig, en réalité, trois pièces différentes. La première ne fut qu'esquissée par l'auteur, au commencement de l'année 1850, en même temps que celles sur *Armin*, *Cromwell*, *Andreas Hofer*, *Le Bâton de Jacob*, aussitôt après *Le Forestier*. Les personnages de Cromwell, de Mardochée et de Léa ont entre eux des ressem-

(1) *ibid.*, 295 (Lettre à Ambrunn, 1851).
(2) *ibid.*, 295-96.
(3) Les travaux des disciples de Hegel, particulièrement de ceux de la gauche hégelienne, Strauss, Ch. Bauer, etc., sur la Bible, attiraient à cette époque, d'une manière toute spéciale, sur les Livres Saints l'attention des gens cultivés. L'histoire ancienne du peuple juif excitait particulièrement l'intérêt. Outre le *Roi Saül* de Gutzkow, la Bible fournit les sujets d'*Esther* à Grillparzer, de *Judith* et d'*Herode et Mariamne* à Hebbel. C'est l'époque où les representations de la Passion à Oberammergau provoquent un intérêt passionné en Allemagne. En particulier Ed. Devrient, l'ami de notre poète, en rend compte dans un ouvrage paru en 1851, et signale leur importance pour l'art dramatique moderne. Stern rapporte qu'en 1850 Ludwig fit le voyage de Meissen à Dresde tout spécialement pour voir Devrient qui revenait d'Oberammergau, et se faire raconter en détail les representations auxquelles il avait assisté (*O. L.*, 279). — Le sujet des Maccabees a inspiré de nombreuses compositions musicales : un opera de J. W. Franck (*Die Makkabäische Mutter*, 1679) ; un drame avec musique de I. v. Seyfried (*Die Makkabäer*, 1818) ; plusieurs anciens oratorios italiens. Les plus célèbres de ces compositions sont l'oratorio de G. Fr. Handel : *Judas Makkabaeus*, 1746, et l'opera de Rubinstein : *Die Makkabäer*, 1875. Il n'est pas impossible, d'après V. Schweizer, que le sujet de sa tragedie ait été inspiré à Ludwig par l'oratorio de Haendel.

blances si caractéristiques, qu'ils procèdent, évidemment, d'une même conception du héros tragique. Tous trois, comme plus tard Wallenstein, peuvent être rangés dans la catégorie des héros tragiques qui « ne savent pas se modérer » (1), qui périssent victimes de leur orgueil et de leur mépris des hommes. En outre, comme *Hofer*, et comme *Armin*, le sujet des *Maccabées* a pour centre la lutte d'un peuple qui veut conquérir son indépendance. Cette pièce se rattacherait ainsi, d'une part, à celles du type *Cromwell-Mardochée-Wallenstein,* d'autre part aux sujets nationaux comme *Frédéric II, Armin, Hofer.*

II. Première Esquisse

La première esquisse des *Maccabées* (2) ne renferme pas encore le fameux motif du double mariage, de l'homme placé entre deux femmes pour lesquelles il éprouve des sentiments très différents. Elle veut montrer comment une femme que la fortune a, jusqu'ici, comblée de ses faveurs, conçoit de ce bonheur persistant un orgueil criminel (3), se considère comme l'élue de Dieu, supérieure aux lois, dispensée de toute obligation, tient courbés sous un joug despotique non seulement tous les membres de sa nombreuse famille, mais encore le peuple tout entier, et surtout les pauvres gens. Ses fils, gâtés par son exemple, sûrs de l'impunité tant qu'elle reste toute puissante, se montrent encore plus criminels qu'elle-même. La famille est maintenue dans une apparente unité par la volonté tyrannique de Léa, mais surtout par la conviction qu'elle a, et qu'elle répand habilement autour d'elle, d'être en effet l'élue de Dieu, l'instrument de ses desseins (4). En réalité, cette famille est la proie de divisions intestines qui apparaîtront au premier choc, et feront s'écrouler cette puissance superbe. L'un des fils convoite et séduit la femme d'un de ses frères, qui se venge en le tuant. Le fils aîné désire la mort de son père, vieux et faible : il écarterait aussi volontiers sa mère, s'il ne la redoutait. Affaiblis par leurs discordes, les Maccabées sont, en outre, en butte

(1) « Er kann sich nicht bescheiden » devient, dès cette époque, une des formules favorites de Ludwig.

(2) Publiée pour la première fois par Erich Schmidt, dans les *Sitzungsberichte der k. preuss. Akad. d. Wissenschaften*, 1909, p. 223 ss.

(3) « Uebermütig bis zum Frevel ».

(4) Exactement comme Cromwell.

à la haine du peuple, qui attend la première occasion favorable pour se venger d'eux. Cette occasion se présente bientôt. Judas Maccabée (considéré, dans cette première esquisse, comme appartenant à une autre famille que celle de Léa), appelle le peuple aux armes pour repousser l'ennemi menaçant, et veut enrôler des soldats. Léa refuse avec hauteur de lui donner ses fils; ils sont, ainsi qu'elle-même, libres de toute obligation ; Judas n'a qu'à s'adresser aux enfants des pauvres. Judas la maudit et la met au ban du royaume. Elle se rit de ses menaces. Mais bientôt de mauvaises nouvelles arrivent de toutes parts; un prophète proclame que les malheurs qui fondent sur le peuple sont la conséquence de l'orgueil et des fautes de Léa. Le peuple se soulève contre elle et les siens, les chasse de leurs biens; ses fils, au lieu de la défendre, l'accablent de leurs reproches; ses brus, autrefois riches, maintenant pauvres et persécutées, la repoussent ; tous les membres de sa famille se retournent contre elle et l'abandonnent, obéissant ainsi aux conseils d'égoïsme qu'elle leur avait donnés au premier acte.

Les plus âgés de ses fils sont fait prisonniers; les plus jeunes lui sont aussi enlevés. Seule, une bru pauvre, Naëmi, qu'elle avait jusqu'ici méprisée, lui reste fidèlement attachée, même dans l'infortune, essaie de lui apporter quelque consolation, et, par une douceur que rien ne décourage, contraint ce cœur orgueilleux à s'attendrir enfin, à reconnaître que la bonté peut exister chez les hommes. Naëmi conduit les pas errants de Léa vers le camp où ses fils prisonniers attendent d'être livrés au supplice. Ils refusent de renier leur Dieu pour échapper à la mort. Ce Dieu leur a montré, en les punissant, qu'il est juste, et leur mort sera la juste expiation de tous leurs crimes, particulièrement de celui qu'ils ont commis en abandonnant leur mère devenue pauvre et malheureuse. Léa assiste à leur supplice, et chacun d'eux, en mourant, lui fait subir les tourments d'une mort nouvelle.

Un autre dénouement moins tragique fut envisagé par Ludwig. Abandonnée de tous ses enfants, qui lui font porter la peine de la mauvaise éducation qu'elle leur a donnée, elle n'est soutenue et consolée que par cette bru qu'elle avait autrefois repoussée. Elle doit maintenant souffrir tout ce qu'elle a, autrefois, fait supporter aux autres; elle doit avouer que son orgueil était insensé, qu'elle n'était pas, comme elle l'affirmait,

l'élue du Seigneur. Elle s'incline et s'humilie : ainsi purifiée, elle devient un autre Job. Finalement, elle se réfugie dans une retraite de la vallée des Palmiers ; on la croit morte ; elle retrouve ses enfants devenus meilleurs, et meurt en se réjouissant de leur bonheur.

III. Première Rédaction : *LA MACCABEENNE*

Il n'y a rien, dans cette esquisse, que Hebbel pût revendiquer comme sa propriété, ou simplement comme inspiré par lui. Léa, cette « Niobé » hébraïque, n'y ressemble en rien à Judith, ni à Marianne. Par contre, la pièce en quatre actes rédigée, en cette même année 1850, sous le titre de « *Die Makkabäerin* », renferme le fameux motif du double mariage. Judas y est placé entre ses deux femmes : Léa, orgueilleuse et cruelle, et Thirza, humble et douce, de même qu'Hérode, dans la pièce de Hebbel, entre Marianne et Salomé. Mais cela suffit-il à démontrer que Ludwig s'est inspiré de Hebbel ?

W. Schmidt (1) croit cependant devoir admettre une influence d'*Hérode et Marianne* sur la pièce de Ludwig. Aurait-il persisté dans cette opinion s'il avait connu la première esquisse que nous venons d'analyser ? On peut en douter. L'esquisse et la première rédaction appartiennent toutes deux à l'année 1850. il faudrait donc prouver que Ludwig connut la pièce de Hebbel précisément dans l'intervalle compris entre l'esquisse et la première rédaction (2). Cela n'est pas matériellement impossible, mais rien ne prouve qu'il en ait été ainsi ; et puisque ce renseignement essentiel ne peut être fourni, nous préférons expliquer par Ludwig lui-même la conception nouvelle du sujet. Dans l'esquisse, le personnage de Judas ne joue qu'un rôle tout à fait épisodique ; au premier plan apparaît, couvrant tout de son ombre, la figure de Léa, et la pièce veut montrer le châtiment qui atteint l'orgueil sans limites de l'individu. Pourtant, Judas, libérateur de son pays, ne pouvait manquer d'acquérir, aux yeux de Ludwig, la même importance qu'Armin ou Andreas

(1) *Wilh. Schmidt : Otto Ludwig-Studien. 1. Bd. Die Makkabäer.* Leipzig, Dieterich, 1908, in-8°.

(2) La pièce de Hebbel fut jouée le 19 Avril 1849 au Burgtheater de Vienne, sans succès. Il n'y eut pas de seconde représentation. Elle fut publiée au début de l'année 1850.

Hofer. Il se produit donc, dans son esprit, comme une fusion des deux catégories de sujets qui, à cette époque, l'intéressaient particulièrement : les sujets nationaux et ceux qui exposent le châtiment de l'orgueil. Dès lors, Judas devient un des ressorts essentiels de l'action. D'autre part, le contraste entre Léa et Naëmi, si dramatique, si fécond en belles situations, ne pouvait être volontiers sacrifié par le poète. Comme il lui paraissait, en outre, nécessaire de donner un motif psychologique profond à la haine de Léa envers Thirza ; comme il était indispensable, pour maintenir l'unité d'action, de rattacher cette inimitié au personnage, devenu essentiel, de Judas, Ludwig en a fait les deux femmes du nouveau héros, mettant ainsi ce dernier véritablement au centre de l'œuvre. A cela se réduit la ressemblance — probablement fortuite — avec *Hérode et Marianne*. Pas plus que l'amour de Léa ne ressemble à celui de Marianne, celui de Thirza ne rappelle celui de Salomé. Celle-ci éprouve une affection purement fraternelle ; aussi, le motif de la jalousie tient-il beaucoup plus de place dans la pièce de Ludwig que dans celle de Hebbel. Le motif du double mariage n'appartient pas, d'ailleurs, à Hebbel plus qu'à Racine (*Esther*) ou à Zaccharias Werner (*La Mère des Maccabées*, 1820) ou à Gutzkow (*Le Roi Saül*, 1839). En admettant même que l'œuvre de Hebbel ait pu donner à Ludwig l'idée d'utiliser cette donnée, toute la question est, en somme, de savoir si Ludwig l'a fait d'une manière originale. Une rapide analyse de sa pièce nous convaincra promptement qu'il en est bien ainsi.

Le peuple juif, courbé sous le joug des Syriens, se détourne de plus en plus de son Dieu, et subit sans protester la loi du vainqueur. Les vrais patriotes sont plongés dans la douleur. Nahor, qui les personnifie, a, pourtant, encore un espoir. Il vient supplier Judas de se mettre à la tête de son peuple et de lui rendre la liberté. Judas, que les exhortations de Nahor ont rempli d'ardeur et de foi, renverse l'autel que les Syriens viennent d'élever à Modin, soulève le peuple, et engage la lutte pour la conquête de l'indépendance (Acte I). Il laisse dans sa demeure deux femmes, dont l'une, Léa, orgueilleuse et jalouse, veut faire tuer l'autre, Thirza, par son serviteur Nathan. Celui-ci feint d'accepter, mais sauve Thirza (A. II). Pendant ce temps, les Siméites, Boas et Amri à leur tête, soulèvent le peuple contre Judas ; le peuple, redoutant la vengeance du puissant roi des

Syriens, Antiochus, va se détourner de Judas, lorsque des messagers viennent annoncer une grande victoire remportée par le héros national sur les ennemis. Enflammé par l'enthousiasme et l'orgueil de Léa, le peuple acclame Judas, veut lapider Amri. Mais de nouveaux messagers annoncent qu'au contraire Judas, vaincu, a péri dans le combat, et que l'armée des Syriens s'avance victorieuse. De nouveau, soulevé par Amri, le peuple se retourne contre Judas et sa famille. Amri s'empare des enfants de Léa pour les livrer comme otages au roi des Syriens, et rend Léa elle-même aveugle. Celle-ci, abandonnée de tous, sauf de sa rivale détestée, se rend au camp syrien, conduite par Thirza qu'elle ne reconnaît pas tout d'abord. Mais Thirza se trahit en lui parlant de Judas. Léa la repousse, l'accuse d'avoir livré ses enfants aux Syriens, lui fait croire que leur époux est mort, et s'éloigne pour aller redemander ses enfants au roi victorieux. Restée seule, Thirza rencontre Judas. Faussement renseigné par les Siméites, il croit, lui aussi, que Thirza l'a trahi et a livré ses enfants, et il l'accable de reproches. Puis, il décide d'attaquer le camp syrien pour délivrer ses enfants (A. III). Judas, victorieux d'Antiochus, est proclamé roi par son peuple. L'innocence de Thirza est reconnue, même par Léa, qui doit s'avouer vaincue par sa bonté et sa grandeur d'âme, mais ne veut pas être témoin du bonheur de Judas et de son épouse préférée Thirza : « Laissez-moi. Je ne suis pas un hôte qui convienne à vos fêtes. Laissez-moi partir, solitaire, de même que ma douleur est sans égale. Le Seigneur a cueilli la magnificence de mes fruits, le Seigneur a desséché la vigueur de mes branches, pour montrer que l'homme n'est rien devant lui. Allez votre chemin, laissez-moi suivre le mien ». (A. IV).

Telle est la pièce dont Auerbach et Devrient trouvèrent les données insupportables pour les oreilles timides de leurs contemporains, et dont ils exigèrent le remaniement. « Le motif du double mariage était précisément le noyau de toute la pièce ! » écrivit plus tard Ludwig sur la page du titre de cette première rédaction. « Il eût été préférable de renoncer complètement à ce sujet, et de me mettre à une autre pièce. En voulant le remanier, je perdis l'entrain du premier jet, la hardiesse qui, entre deux erreurs, saisit la vérité ; ma force créatrice fut paralysée par une hypocondrie critique qui, elle, pèse trop le pour et le contre pour saisir le vrai, et ne sait plus que faire de ce

qu'elle a choisi ». Dans ces lignes découragées, Ludwig se montre injuste envers les deux autres rédactions, surtout envers la pièce définitive ; nous allons essayer de montrer qu'au contraire, pour avoir renoncé au motif du double mariage, il a composé une pièce de bien plus haute valeur.

IV. Deuxième Rédaction : *LA MÈRE DES MACCABÉES*

C'est le contraste des deux femmes de Judas qui avait surtout séduit le poète lorsqu'il avait, dans *La Maccabéenne*, tracé son « esquisse du tableau ». Aussi ne veut-il pas y renoncer dans les remaniements ultérieurs. Cela prouve bien que, même à ses yeux, le motif du double mariage était « le noyau de toute la pièce » beaucoup moins parce que Léa et Thirza étaient, toutes deux, épouses de Judas, que parce qu'elles étaient rivales. Le mariage double n'était, dans sa pensée, qu'un moyen particulièrement propre à faire germer, se développer, éclater la jalousie et la haine d'une femme aimante et orgueilleuse ; il n'était pas une fin en soi. Il s'agissait donc, avant tout, dans le remaniement, de maintenir cette rivalité, de lui trouver un motif aussi vraisemblable et aussi puissant que le précédent, sans qu'il fût de nature à choquer les contemporains. Ludwig résolut la difficulté en combinant les données de la première esquisse avec celles de la première rédaction. Comme dans l'esquisse, Thirza (Naëmi) redevint la bru de Léa : comme dans la première rédaction, elle resta la femme de Judas ; Léa devint ainsi la mère de Judas, qui fut incorporé dans la grande famille dont elle était le chef superbe et incontesté.

En même temps, le rôle de Judas, encore effacé dans la première rédaction, où il est l'époux de deux femmes rivales plus encore que héros national, devenait beaucoup plus important. Le grand-prêtre Mattathias, qui ne figurait pas dans *La Maccabéenne*, fait son apparition. Enfin et surtout, par un procédé habituel à Ludwig, le contraste entre Léa et Thirza se double d'un conflit entre Judas et son frère Eléazar, et le poète illustre ainsi, par un double exemple, sa conception du conflit tragique entre « l'être et le paraître ».

En devenant plus important, le personnage de Judas reste encore secondaire : Léa occupe toujours la première place et déjà

le titre indique qu'elle doit, dans l'intention du poète, rester l'héroïne principale (1). Malgré quelques développements un peu disproportionnés, au premier acte et dans une partie du deuxième, sur la vie antérieure de Judas, l'intérêt reste concentré sur sa mère. Comme dans la première esquisse, elle est à la fois « l'heureuse » et « l'orgueilleuse », qui prend plaisir à exciter l'envie et la jalousie autour d'elle. Elle déteste sa bru Naëmi parce qu'elle est d'humble origine, et qu'elle met « une tache sur l'image de son bonheur ». Ambitieuse, elle rêve pour son fils préféré, Eléazar, la succession du grand-prêtre Onias. Lorsque, cependant, les Syriens élèvent un autel et ordonnent de sacrifier à leurs dieux, et que, seul, Judas ose braver les païens, c'est de ce dernier qu'elle est fière, c'est en lui qu'elle voit le véritable héros de la famille. Et lorsque, au troisième acte, elle apprend les victoires de ce fils glorieux, son orgueil de mère ne connaît plus de bornes. A son fils Simon, qui la prie de ne pas tenter Dieu par ses paroles insensées, elle répond : « Que je sois humble? Le grand peut s'humilier devant un plus grand ; mais est-ce que le Seigneur élève son favori pour qu'il s'humilie ? Je veux exprimer en cris d'allégresse le bonheur de mon âme.... Ecoute, Libanon à la blanche tête, écoutez, cimes bleues des montagnes de Judée ! et toi, Jourdain, fleuve du Seigneur, et vous, étangs de Salomon, vous, lacs, tout couverts de radeaux et de voiles, écoutez : Le Seigneur a maudit les femmes d'Israël ; dans tout son peuple, une seule est son élue, et c'est Léa, la fille de David. Voyez, elle repose sur ses fils comme un toit d'argent sur des colonnes d'or. Ses fils sont plus que les autres hommes !» Elle veut faire conduire au supplice sa bru Naëmi et les Siméites, ennemis de sa famille. Brusquement précipitée du faîte de la gloire par l'annonce de la défaite de Judas, elle se raidit dans son orgueil et brave le ciel lui-même. Seule, la grande âme et la bonté de Naëmi triomphent enfin de ce cœur rebelle à la pitié et à la tendresse. Guérie des passions terrestres, elle se rend auprès d'Antiochus et lui redemande ses fils. Mais elle

(1) Ecrite à Ubigau sur l'Elbe, en 1851 : le 1er acte, du 28 Août au 13 Septembre ; le 2e du 14 au 29 Septembre ; le 3e fut terminé le 16 Octobre ; le 4e et le 5e actes, écrits dans un même cahier, ne sont pas datés. La rédaction est, partie en prose, partie en vers. Le tout est précédé d'une « *Esquisse pour la Mère des Maccabées* ». Le nouveau titre choisi par le poète est : *Die Mutter der Makkabäer*. Pour les détails des manuscrits, voir l'étude de W. Schmidt p. 140-141.

refuse de les engager à renier le Dieu de leurs pères. Elle les exhorte, au contraire, à mourir courageusement en invoquant le Seigneur. Elle attend elle-même la mort avec sérénité, et triomphe une dernière fois de son adversaire : « Ce que tu vois pleurer, ce n'est pas moi-même ; ce qui pleure en moi, c'est la nature ; c'est la poussière qui pleure la poussière ; l'âme triomphe avec les âmes. Tu as pu détruire les corps, mais les âmes se rient de toi. Je suis victorieuse, et tu es le vaincu ! ».

L'unité d'intérêt est ainsi assurée par le soin avec lequel le poète évite de laisser Judas prendre dans l'action une trop grande importance. Cette deuxième rédaction ne renferme encore ni la scène guerrière d'Ammaüs, ni l'entrée de Judas à Jérusalem. *La Mère des Maccabées* semble donc avoir une unité d'action plus réelle que la pièce définitive. Et pourtant, les scènes s'y succèdent avec une variété quelque peu désordonnée qui exigera une structure plus solide, un agencement plus ferme. Lorsque nous étudierons la troisième et définitive rédaction, nous aurons à examiner dans quelle mesure l'auteur aura réussi à donner à l'intrigue une plus vigoureuse concentration.

Il nous suffira, pour l'instant, de constater combien *La Mère des Maccabées* est supérieure, à tous les points de vue, à la *Maccabéenne*. Cette première rédaction n'avait été considérée, par Ludwig lui-même, que comme « une esquisse du tableau » (1) esquisse rapidement tracée, et qui, même sans les objections de Devrient et d'Auerbach, aurait, selon W. Schmidt (2), abouti à la conception grandiose des *Maccabées*. Cette rapidité de conception, ce caractère provisoire de l'esquisse expliquent le manque de clarté que ce même critique reproche, avec raison, au caractère de Thirza, et qui est d'autant plus choquant que sa rivale Léa est tracée en traits plus vigoureux et plus vivants. Le motif de la jalousie tient, dans la première rédaction, une trop grande place ; il ramène tout à lui, envahit tout. Ainsi, en quelque sorte inévitablement, toujours, en face de Léa, apparaît Thirza ; l'incessante comparaison, l'opposition trop constante des deux femmes, fatiguent et font languir l'intérêt. La haine de Léa, ses soupçons, ne sont pas suffisamment motivés. Si, devant Antiochus, elle est déjà la mère héroïque que nous admirerons dans les deux autres rédactions, pourquoi

(1) W. Schmidt, *op. cit.*, p. 80.
(2) *ibid.*, 80.

faut-il qu'aussitôt après, dans une nouvelle scène entre les deux rivales, le motif de la jalousie s'affirme de nouveau, plus impérieux que jamais, et que Léa soit encore humiliée par sa rivale en face du peuple assemblé ? Toutes ces maladresses ont disparu dans *La Mère des Maccabées.*

D'autres défauts de *La Maccabéenne* ont été, de même, effacés ou atténués par Ludwig : le rôle trop modeste de Judas, le manque de liaison organique, et même extérieure, entre les scènes, le style sans unité qui faisait alterner des scènes à grand effet avec de simples peintures d'états d'âme. En sorte que *La Mère des Maccabées* est bien, déjà, ce « tableau » dont *La Maccabéenne* n'était que l'esquisse. Ce tableau se distingue par un coloris puissant, peut-être trop vigoureux. Il restera à l'auteur à atténuer ces couleurs encore trop vives, à les fondre plus harmonieusement l'une dans l'autre, à trouver les nuances nécessaires, à parfaire l'œuvre d'art déjà magistralement tracée. Ce sera la tâche qu'il accomplira en écrivant *Die Makkabäer,* ou la troisième rédaction de sa pièce. (1).

V. Troisième Rédaction : *LES MACCABEES* (2)

L'importance essentielle du rôle de Léa, que l'histoire ne permettait pas au poète de diminuer, empêchait de mettre en plein relief cette admirable figure de Judas qui, d'abord sim-

(1) La première esquisse a été, comme il a été dit plus haut, publiée et analysée par Erich Schmidt dans les *Sitzungsberichte der k. preuss. Akad. d. Wissensch.*, 1909 p. 223 ss.

De la première rédaction (*Die Makkabäerin*), Heydrich a publié dans ses *Skizzen und Fragmente*, les scènes 1, 2 et 3 de l'acte premier, la scène de l'acte III où Thirza guide les pas de Léa devenue aveugle, la fin de la dernière scène de l'acte IV. Stern, dans son édition des œuvres complètes (tome III, p. 424 ss.), a publié de même : Acte I, scènes 1, 2, 3, la scène de l'acte III entre Thirza et Léa, les scènes 12, 13, 14, 15 et le commencement de la scène 16 de l'acte IV, qui ne figurent pas dans les *Sk. u Fr.* de Heydrich. L'étude de W. Schmidt renferme, à son tour, de nombreux passages inédits.

La deuxième rédaction (*Die Mutter der Makkabäer*) n'a pas été, elle non plus, imprimée en entier. Heydrich en cite deux courts passages de 18 et de 8 vers (*Sk. u. Fr.*, 224-226). L'étude de W. Schmidt est riche en passages inédits, et en renferme en outre quelques-uns extraits de l'*Esquisse* préliminaire de la deuxième rédaction.

Pour les manuscrits, consulter l'étude de W. Schmidt, très complète sur ce point.

(2) *Die Makkabäer*. Trauerspiel in fünf Akten. Publié par Stern dans G. W., III.

plement épisodique, avait peu à peu grandi, et exigeait maintenant une place plus digne de lui et de ses exploits. Il égalait maintenant en grandeur son orgueilleuse mère; le poète était condamné ou bien à se montrer injuste envers le héros qui avait, comme Armin, comme Hofer, libéré son peuple, ou bien à modifier les données de sa pièce, pour en faire, non plus seulement celle de l'orgueil puni, mais, en même temps, celle de l'héroïsme, qu'un peuple ignorant et fanatique, que la jalousie et la trahison arrêtent dans sa marche triomphale. Chacun de ces deux motifs aurait pu fournir le sujet d'une tragédie indépendante; Ludwig les a réunis dans une même pièce; en apparence, il a ainsi porté atteinte à l'unité d'action; c'est le reproche qui lui fut adressé après la première représentation, et qui, depuis, a été répété à satiété; il a, dit-on, partagé l'intérêt entre deux personnages principaux, au lieu de le laisser concentré sur la figure de Léa, et c'est une faute grave au point de vue dramatique. En réalité, comme nous essaierons de le montrer, il a superposé à un héros unique, Léa, un héros collectif, qui est la famille de Léa. La tragédie n'est plus celle de la *mère* des Maccabées, mais celle de sa *famille*; c'est cette famille qui est au centre de la pièce; et, au-dessus même de cette famille, c'est le peuple juif tout entier, à une époque décisive de son histoire, qui domine l'action et lui donne son unité.

Judas apparaît, dans la pièce des *Maccabées,* plus souvent que dans la précédente, particulièrement dans deux circonstances très importantes, sur le champ de bataille d'Ammaüs au moment où son armée, que le fanatique Jojakim contraint d'observer la loi du sabbat, refuse de combattre et perd ainsi, en un instant, le bénéfice de vingt victoires (Acte III); ensuite à Jérusalem, où sa présence fait renaître à l'espoir une population abattue par la peste et la faim, et où il apparaît comme l'idole de son peuple (IV). Dans la première circonstance, il est tout d'abord au faîte de la gloire et de la puissance, et traite d'égal à égal avec Rome, pour être, aussitôt après, abandonné par son armée fanatisée; à Jérusalem, il est le héros que les malheurs ne peuvent abattre, plus grand peut-être dans l'infortune qu'au milieu de ses triomphes. Peut-on dire que ces deux scènes nouvelles ont détruit l'unité d'action que la pièce antérieure possédait certainement ?

Il ne le semble pas, si l'on s'en tient aux évènements qui res

tent les mêmes dans les deux pièces, sauf quelques détails sans importance. Si ces deux scènes n'ont pas eu d'influence sur la marche extérieure de l'action, elles n'auraient donc pu en rompre l'unité qu'en grandissant le personnage de Judas aux dépens de celui de Léa. Or, il n'en est point ainsi. Le rôle de Léa reste le même, et son importance n'est en rien diminuée parce que son fils, sur le champ de bataille d'Ammaüs, apparaît égal aux plus grands, ou que, à travers les rues de Jérusalem, il console son peuple et lui rend confiance. La péripétie tragique du troisième acte, lorsque, à Modin, Léa tombe, dans le même instant, du suprême triomphe dans la plus extrême détresse; le douloureux calvaire qu'elle gravit au 4me acte, lorsque, faible, abandonnée, elle implore ses ennemis et leur redemande ses enfants; l'héroïsme avec lequel, au 5me acte, elle exhorte ses fils à mourir sans défaillance pour le Dieu de leurs pères, tout cela n'est-il pas, dans la forme définitive, aussi tragique, aussi émouvant, aussi grandiose que dans la pièce antérieure ? Et si la tragédie de Léa reste intacte, aussi importante et aussi belle, elle s'enrichit, par contre, de la tragédie de Judas, héros impeccable et grand, désintéressé et sans reproche, victime de l'ignorance et du fanatisme, victime aussi de la jalousie et de la haine de son frère Eléazar; victime que sa fermeté d'âme élève au-dessus des pires revers comme des suprêmes injustices, et en qui la « vérité » fête, une fois de plus, sa nécessaire victoire sur la trompeuse « apparence » que personnifie Eléazar. Et ces deux tragédies ne sont pas simplement juxtaposées, artificiellement assemblées dans un même cadre; elles sont fondues dans une unité supérieure, et ont un centre commun qui est l'âme de Léa. C'est en Léa que viennent se répercuter leurs diverses péripéties, c'est l'écho qu'elles éveillent dans son cœur qui les rapproche et les confond. C'est ce cœur, vibrant à la fois pour la grandeur de sa famille et pour celle de la patrie, qui donne aux divers personnages l'impulsion et la vie. C'est Léa qui éleva ses deux fils en vue de grandes destinées : Eléazar pour le trône royal, Judas pour la gloire des armes; c'est elle qui est la confidente des mauvaises passions qui agitent l'âme de son fils préféré, et qui essaie en vain de les faire tourner au profit de la Judée; c'est elle qui méconnaît à la fois Eléazar et Judas, qui ne sait pas démêler, sous les emportements du premier, l'égoïsme, l'ambition et l'envie, qui ne sait pas entrevoir,

derrière le voile d'inertie railleuse et d'ironique indifférence du second, la conviction prudente mais ardente, muette mais prête à l'action, la souffrance capable de résolutions désespérées. Et c'est parce qu'elle s'est trompée à la fois en Judas et en Eléazar, parce qu'elle a voulu attribuer au plus jeune les qualités que seul possédait l'aîné, c'est parce que son orgueil l'a aveuglée, qu'Eléazar est devenu traître à sa famille et à sa patrie. C'est de la grandeur de Judas qu'est fait, au troisième acte, l'orgueil sans limites de Léa, qui brave l'émeute et fait, à sa seule voix, reculer ses ennemis ; c'est de la défaite de Judas, c'est aussi de la trahison d'Eléazar, c'est de la ruine de toutes ses espérances qu'est faite sa chute lamentable, son infortune immense à la fin de ce même acte. Ce sont les blessures de son cœur déchiré, ses fils arrachés à ses mains impuissantes et entraînés vers l'inexorable vainqueur, qui la font mère douloureuse et pitoyable au quatrième acte. C'est enfin, dans l'orgueil brisé la foi revenue, l'aveu de sa criminelle ambition, la conscience qu'elle doit expier un crime surhumain par une douleur surhumaine, qui lui inspire l'horrible héroïsme d'envoyer elle-même successivement ses fils à la mort, et de « souffrir, à propos de chacun d'eux, une mort nouvelle ». Jusqu'à son dernier souffle, elle reste agissante ; c'est elle qui détourne l'épée de Judas dirigée contre Antiochus, et ordonne à son fils de ne pas compromettre inutilement la belle et définitive victoire que viennent de remporter ses autres fils en mourant.

Ainsi, même dans la dernière forme de la pièce, c'est Léa qui donne à l'action une indiscutable unité. Sa figure reste aussi grande, mais ne cache plus les autres sous son ombre ; elle reste au centre de l'œuvre comme des évènements, mais ces évènements ont leur importance en dehors d'elle ; les autres personnages nous intéressent surtout dans la mesure où ils émeuvent l'âme de Léa, mais vivent en même temps d'une vie propre, et leur sort ne nous laisse jamais indifférents ; leurs actes doivent leur cohésion et toute leur signification tragique à la répercussion profonde qu'ils ont dans l'âme de Léa, mais ils restent, en eux-mêmes, suffisamment dramatiques et importants. L'action double tant reprochée aux *Maccabées* n'existe donc pas ; la pièce définitive a, au contraire, une unité tout aussi réelle que la précédente, tout en ayant sur elle la supériorité d'avoir donné à la figure de Judas tout son puissant relief, à l'opposition des

deux frères toute son importance, aux évènements historiques une haute signification philosophique et tragique.

Ce n'est point la seule supériorité des *Maccabées* sur les deux formes antérieures de la pièce. Tout en sauvegardant l'unité d'action nécessaire, Ludwig a su donner à la structure de sa tragédie plus de solidité, à la liaison des scènes plus de logique, à l'ensemble plus de cohésion; en même temps, il se préoccupait de donner aux diverses scènes, un peu disparates dans le deuxième remaniement, un style plus harmonieux et une plus réelle unité de ton.

Le poète n'avait pas réussi, dans la *Mère des Maccabées,* à opérer la fusion du « théâtral et du caractéristique » dans une forme plus « une » que celle de Shakespeare. Sa technique y témoigne encore d'une certaine inexpérience de la structure d'un drame historique, genre dans lequel il s'exerçait sérieusement pour la première fois (1). Un trop grand nombre de scènes ne sont que des « prologues », destinés à exposer la vie antérieure des personnages, ou à préparer une scène plus importante. Toute la moitié du premier acte est consacrée à exposer le caractère et la manière de vivre de Judas avant qu'il n'apparaisse comme le héros national. Joyeux compagnon, il songe à chasser et à boire plutôt qu'à sauver son peuple, et ne se décide à devenir « un homme nouveau », un homme d'action, un chef, que le jour où l'un de ses compagnons de plaisir l'accuse de n'être qu'un vantard sans énergie et sans courage. De ce Judas il n'est jamais plus question dans la suite; il était donc inutile d'en parler aussi longuement, et il eût été préférable de montrer en lui, dès le début, l'homme qu'il a voulu devenir, le héros qui va délivrer son peuple.

Cet exemple est caractéristique pour l'ensemble de la deuxième rédaction. Il en fut de la *Mère des Maccabées* comme du *Forestier* : « Ce qu'une première rédaction a de spontané, de virginal, disparaît dans un remaniement; je crois que tous mes efforts en vue de retrouver cette spontanéité, cette virginité, ne peuvent tout au plus aboutir qu'à les remplacer par une affectation de ces mêmes qualités » (2). Dans cette recherche pénible,

(1) La disparition du manuscrit de la pièce sur *Frédéric II*, seule tragédie historique qu'il ait complètement rédigée avant *La Mère des Maccabées*, nous oblige à considérer cette dernière œuvre comme étant sa première pièce historique.

(2) Lettre à Devrient du 14 Août 1849 (G. W., IV, p. 354).

l'imagination est sacrifiée à la réflexion, au désir de tout préparer, de tout rendre vraisemblable; les scènes se multiplient ou s'allongent ainsi démesurément au détriment de l'action véritable. Ainsi s'explique la longueur des scènes où Léa excite son fils Eléazar contre le grand-prêtre Onias, celle du repas offert par Mattathias, dans sa maison, à ses ennemis; Léa s'y révèle diplomate habile à dissimuler ses véritables sentiments, mais sans que ce trait de son caractère soit utilisé dans la suite. Ainsi s'expliquent en outre : le long entretien au cours duquel Boas, Amri et Aaron se concertent pour se venger de Léa, et qui doit préparer la grande scène populaire qui suit; le long monologue de Naëmi au début du 4e acte, celui d'Eléazar au début du 5e, etc....

Le premier acte de *La Mère des Maccabées* demandait donc à être entièrement refondu, exigeait une plus grande concentration. Le poète a su voir et corriger ces défauts: le premier acte des *Maccabées* est admirable de vérité et sa technique est celle d'un maître. Les divers personnages arrivent successivement sur la scène, et, dès leur apparition, révèlent leurs sentiments et leurs caractères. Le début, idyllique, nous introduit pourtant déjà dans une atmosphère d'héroïsme. Les récits de Léa provoquent chez ses plus jeunes fils un ardent amour pour les aïeux et la gloire de leur peuple. Elle-même n'est plus seulement, comme dans la pièce antérieure, une mère ambitieuse, mais l'héroïne nationale; en même temps qu'elle rêve pour son Eléazar la dignité de grand-prêtre, elle a élevé son Judas pour en faire le libérateur de son peuple. Malheureusement son Judas, du moins elle le croit, n'est plus digne du rôle glorieux qu'elle lui réservait; il s'est mésallié, il est prisonnier d'une femme rusée et perfide qui le détourne des siens. Ambitieuse, aimant ardemment son pays, orgueilleuse, en quelques instants Léa, tandis qu'elle parle et qu'elle agit, nous révèle son caractère tout entier. Car tout est action dans ce premier acte, et les sentiments y apparaissent à l'occasion des évènements qui se déroulent. Mattathias célèbre aujourd'hui l'anniversaire de sa naissance. Ses plus jeunes fils et les servantes tressent des couronnes, cependant que Joarim raconte à son plus jeune frère Benjamin les grands faits de l'histoire des Juifs. Léa ne peut s'empêcher d'intervenir et de s'enflammer à son tour au récit des exploits des aïeux. Eléazar, son fils bien-aimé, celui qui doit

succéder à Onias le grand-prêtre, (1) vient ensuite ; ses premiers mots nous font connaître la jalousie que lui inspire son frère Judas ; il ne peut supporter d'être uniquement et toujours « le frère de Judas », de n'exister en quelque sorte que dans son ombre et de ne pas être considéré pour lui-même. Il rapporte une conversation qu'il vient, quelques instants auparavant, d'entendre auprès de lui. « Qui est ce jeune homme élancé avec ces yeux de flamme et cette démarche fière ? » — « C'est un des frères de Judas. » — « Judas ? Le connais-tu ? » — « Comment ne connaîtrais-je pas celui qui est l'unique espoir du peuple ? » — « Oui je veux créer un homme, dit le Seigneur, et il créa Judas. Tantôt mouton, tantôt lion, puis de nouveau mouton, selon les exigences du moment, fier dans ses pensées, fort dans ses actes, simple dans ses paroles ; s'il n'est pas l'homme capable de sauver Israël, c'est donc que personne ne l'est. » Et ainsi, par un procédé à la fois très dramatique et conforme à la vérité psychologique, Eléazar nous révèle à la fois sa jalousie et la grandeur de son frère, l'espoir que le peuple a fondé en lui. Nous connaissons Judas avant de l'avoir vu. Mais Eléazar trouve une consolation dans les paroles de sa mère. Elle lui raconte une vision qu'elle a eue, autrefois, alors qu'elle portait Eléazar dans son sein, et par laquelle Dieu lui a annoncé que ce fils bien-aimé serait grand-prêtre et roi. En même temps elle l'encourage à hâter l'accomplissement de la promesse divine, à ravir à la famille d'Onias la dignité de grand-prêtre. Et si elle nous montre ainsi que son ambition ne reculerait devant aucun obstacle, la réponse que lui fait Eléazar, pour l'inviter à la réflexion, suffit à nous faire comprendre que Léa a mal placé son espoir et que son fils n'accomplira jamais un acte héroïque. Au contraire, Judas, qui survient aussitôt après, portant sur son épaule un lion qu'il vient de tuer, nous apparaît, avant même qu'il ait parlé, comme l'homme de l'action et de l'héroïsme qu'avaient loué les passants dans le sentier des rochers. Lorsqu'il défend sa femme contre les accusations injustes de Léa, la simplicité et la noblesse de son langage sont en harmonie avec la vigueur de son corps et la grandeur de son âme ; et tandis que la mère se

(1) C'est au livre II des Maccabées qu'il est question du grand-prêtre Onias, dont le frère Jason, traître à son pays et à son Dieu brigue la succession auprès du Roi, l'obtient, et « s'efforce aussitôt de pousser vers les mœurs des Gentils ses concitoyens ». Mais il est à son tour supplanté par Ménélas (livre II, chap. IV, 1-39).

trompe en lui comme en Éléazar, le croit incapable de jouer le rôle héroïque qu'elle lui destinait, nous avons déjà l'impression que Judas, en dépit des apparences, sera bien l'homme capable de sauver Israël.

Que de choses nous ont déjà apprises ces trois courtes scènes d'introduction ! Et par quels procédés simples et naturels ! On va célébrer la fête du chef de la famille ; les membres de la famille d'abord, les invités ensuite arrivent successivement, et, reçus par Léa, se décrivent en quelque sorte eux-mêmes de la manière la plus vivante. Voici les invités qui accompagnent le vieux Mattathias ; tous ensemble ils gémissent sur les malheurs d'Israël ; et pourtant ils exposent la situation présente avec un optimisme résigné que Judas, d'abord à voix basse, puis dans un éclat d'indignation, redresse et corrige. Oui, les Juifs habitent encore la terre natale ; sans doute ils ont encore leur grand-prêtre et leur Dieu ; oui, Antiochus, qui règne à Jérusalem, est favorable aux Hébreux. « Mais, dit Judas, c'est pour nous enlever en nous flattant ce que son père veut nous arracher par la force. Nous avons encore notre grand-prêtre, mais il n'est que l'ombre du Syrien ; notre Dieu, mais parce que le Syrien veut bien le conserver comme locataire ! Le peuple juif n'est plus ; il s'est transformé en un troupeau d'esclaves grecs qui, bien loin de s'unir devant le péril commun, se déchirent entre eux, sous les yeux réjouis de l'ennemi. Au lieu de demander au Seigneur un Sauveur pour son peuple, il faut lui demander un peuple pour son Sauveur. » Seul Judas est clairvoyant, et les nouvelles qu'apporte Jojakim donnent à ses paroles une éclatante confirmation. Onias vient d'être assassiné (1), tous ses enfants ont été mis à mort. Son frère Jason lui succède comme grand-prêtre, et Ménélas, son autre frère, s'avance à la tête de ses partisans, non pour venger la mort d'Onias, mais pour enlever à Jason une dignité qu'il déclare lui appartenir.

La mort d'Onias est, dans un ciel serein, le coup de tonnerre précurseur de l'orage. La nouvelle apportée par Jojakim va déchaîner les passions et mettre l'action en mouvement. L'auteur la fait survenir très habilement au moment où elle produira

(1) Livre II des *Maccabées*. Onias est tué par Andronicus, chef syrien ; mais le roi Antiochus « verse des larmes au souvenir de la droiture et de l'honnêteté de la victime, et fait mettre à mort Andronicus » (Ledrain, *La Bible*, 443).

son maximum d'effet, à la fois sur les personnages et sur le spectateur. Tandis que Mattathias déplore la mort de celui qui personnifiait encore la race juive, et que Boas, l'humble père de Naëmi, s'écrie : « C'était une source dans la vallée d'Israël », Léa, emportée par son imagination, voit se réaliser la promesse divine, salue en son cœur son fils du titre de roi, tandis qu'Eléazar « sent déjà, autour de son front, l'or de la couronne royale. » En même temps, les Siméites, qui ne voient pas sans envie la famille rivale favorisée par ce coup inespéré du sort, se retirent, afin de ne pas devoir se déclarer en sa faveur et lui prêter leur appui. Seul Judas se tait et reste à l'écart. Il sait bien que la mort d'Onias excitera chez son peuple non la révolte, mais les passions mauvaises : la convoitise, la jalousie, la haine. Cependant Léa triomphe, ses joues s'enflamment d'orgueil et de joie. « C'est à toi, dit-elle à Mattathias, que revient la dignité de grand-prêtre. Tu dois la revendiquer. Mais l'âge enchaîne tes pieds affaiblis. Envoie ton fils Judas à Jérusalem, pour réunir tes partisans et gagner le peuple à ta cause. » Mais Judas refuse ; il faut, pour une telle mission, un homme habile à parler, simple et prévenant. Eléazar seul est capable de mener au succès cette négociation. Léa saisit avec empressement l'occasion de mettre en avant son favori. Elle triomphe des résistances de Mattathias, et lui persuade d'envoyer Eléazar à Jérusalem. Elle est déjà consolée du refus de Judas. Peut-être même s'en réjouit-elle en secret. Eléazar seul existe maintenant pour elle. « Vois comme l'ardeur dore son front, et fait de lui un roi, même sans couronne ! Reste toujours ainsi, mon fils ! » Son exaltation inspire de l'effroi à Mattathias lui-même. « Est-ce là, dit-il, une bénédiction maternelle ? La mère doit mettre en garde son enfant contre la passion ; et toi, toi-même tu remplis son cerveau d'idées de vanité et d'images insensées ? Tu accrois encore son orgueil et le rends égal à ta superbe ? Malheur à toi ! Puisse le Seigneur ne pas te punir dans l'objet de ton orgueil, ne pas te contraindre de maudire ton enfant favori ! » Et le poète nous prépare ainsi au châtiment qui atteindra Léa. Mais, en ce moment, elle est sourde à la voix de la raison et aux avertissements de son époux ; elle n'est plus que la mère glorieuse du futur souverain d'Israël, et, au moment où Eléazar va partir, accompagné de Jojakim, elle tombe à ses genoux et l'appelle « futur roi d'Israël. » Avec un même orgueil sans bornes, Eléa-

zar lui promet qu'un jour tout le pays des Hébreux sera agenouillé devant elle dans la personne de son roi. Et il s'éloigne vers la gloire, accompagné de tous les siens, cependant que Judas, resté seul, s'écrie : « Va ! sois l'esclave de *l'apparence*, l'ombre du Syrien. Judas, lui, veut *être*. C'est une autre ambition qui le pousse, une ambition qui ne considère comme digne de Judas que le but le plus élevé ! » Et il retourne à sa paisible retraite, méditer en silence sur la libération de son peuple, en préparer les voies, et attendre le moment propice pour agir !

On ne saurait trop admirer l'art avec lequel est conduit ce premier acte, dont la technique est d'une sûreté impeccable. La scène, occupée tout d'abord par Léa et ses deux plus jeunes fils, se remplit peu à peu ; de nouveaux personnages y apparaissent successivement : Eléazar, puis Judas, puis enfin le chef de la famille, le pieux vieillard Mattathias ; en ce jour de fête, il n'a pas voulu avoir d'ennemis, et c'est ainsi qu'il a invité à l'accompagner les chefs de la famille rivale. A mesure qu'ils se sont présentés, les personnages nous ont dévoilé leurs sentiments ; nous connaissons leurs désirs, leurs passions, leurs intentions ; en s'entretenant avec ses invités, Mattathias nous a en outre exposé la situation de son peuple. A peine sont-ils rassemblés, à peine connaissons-nous les sentiments qui les animent, qu'un évènement soudain les contraint d'agir et les disperse de nouveau : Eléazar part pour conquérir une couronne, Judas pour attendre dans sa retraite l'occasion d'agir, les Siméites pour s'opposer à la fortune naissante de la famille de Léa. Non seulement tous les préliminaires de l'action nous sont connus, non seulement les personnages nous sont déjà familiers, mais encore l'action elle-même est déjà en marche, les passions sont déchaînées, leur lutte est déjà commencée.

Au premier acte, l'apparence triomphe avec Léa et Eléazar. Dès le deuxième acte, la vérité prend sa revanche avec Judas. Au premier acte toute la famille était réunie pour fêter l'anniversaire de la naissance de Mattathias ; au deuxième elle l'est de nouveau, mais pour recueillir son dernier soupir. Mattathias, frappé soudainement, est en effet sur le point de mourir ; il veut, auparavant, voir autour de lui ses enfants, ainsi que Noëmi, femme de Judas. Appelé par la voix de son père mourant, Eléazar accourt, lui aussi, pour lui demander sa bénédiction. Mais Jojakim crie l'indignité du fils renégat, que les flatteries du

tyran ont séduit, rendu traître à sa famille et traître à son pays, et qui a sacrifié aux dieux des Syriens. En vain Eléazar essaie de justifier sa conduite ; en vain Léa, que l'orgueil rend impie et infidèle à son Dieu, veut défendre son fils. Mattathias va maudire ce rejeton indigne, lorsque les cris des Siméites retentissent, et annoncent l'arrivée des soldats syriens, conduits par Nicanor et Gorgias, généraux d'Antiochus le père. Ce dernier vient de pénétrer à Jérusalem, a violé le sanctuaire, l'a souillé du sang d'animaux impurs, a dérobé le Saint-Tabernacle, emporté l'autel et le candélabre aux sept branches, pris dans l'arche d'alliance et déchiré de ses propres mains le texte de la Loi. L'arrivée soudaine de Nicanor et de Gorgias empêche les Juifs présents d'exprimer leurs sentiments. Seul, Judas manifeste son contentement. Ou bien le peuple juif est à jamais condamné à l'esclavage, ou bien un tel sacrilège, une telle atteinte à ce qui lui est le plus sacré doit enfin le pousser à la révolte et à la lutte décisive. Le moment de l'action est venu, Judas pourra enfin proclamer au grand jour ses desseins. Mais l'occasion est encore plus prochaine qu'il ne l'avait cru. Voici que Nicanor et Gorgias font dresser par leurs soldats un autel en l'honneur de la déesse Athénè, dont la statue se dresse bientôt impérieuse au-dessus des Juifs atterrés ; voici qu'au nom du roi Antiochus ils ordonnent aux habitants de Modin de renoncer dorénavant au Dieu de leurs pères pour adorer les dieux des Grecs. Voici qu'enfin ils menacent la ville de destruction si, avant qu'une heure soit écoulée, l'un des habitants ne vient sacrifier devant l'image de la déesse, selon le rite grec. La terrible menace frappe le peuple de stupeur et fait en même temps monter en lui une sourde révolte. « Vois-tu, dit Léa à son fils Eléazar, vois-tu la flamme de leurs yeux ? vois-tu leurs poings qui se ferment involontairement ? leurs mains qui cherchent instinctivement des armes dans les airs ? Il suffit d'un mot pour les entraîner comme un ouragan et les déchaîner contre l'ennemi. Prononce ce mot, sois grand par toi-même, non par la faveur du Syrien, dissipe les doutes que tu as inspirés aux tiens ». C'est en vain. Eléazar discute et n'agit pas. Mais déjà Judas a envoyé Jonathan prendre, dans sa maison, les armes qu'il avait rassemblées en grand nombre, tandis qu'il donnait mission à Jean d'aller soulever le peuple de Modin et de l'appeler aux armes. Pendant ce temps, dans un autre groupe,

Gorgias et Nicanor répètent leurs menaces et les aggravent : Mattathias, affaissé sur un banc de gazon, soutenu par Naëmi et Benjamin, la tête appuyée sur la poitrine de Joarim, appelle la mort ; dans un autre endroit de la scène, enfin, les Siméites confèrent et se demandent s'il ne serait pas prudent de céder à la force. Scène grandiose, où sont en jeu les destinées d'un peuple, où sont menacées ses convictions les plus sacrées, sa foi la plus chère, où on lui demande de s'immoler lui-même en reniant son Dieu ! Scène pathétique, où l'âme humaine apparaît jusqu'en ses profondeurs, impitoyable, cruelle avec le vainqueur, pusillanime avec Eléazar et les Siméites, grande avec Léa et Judas ! Scène admirablement composée, faite de plusieurs scènes fondues avec un art extraordinaire, et où toutes ces voix diverses, qui traduisent toutes les passions humaines, s'assemblent en un concert d'une harmonie puissante et évocatrice ! Mais voici que la crainte l'emporte maintenant chez les Siméites ! Le prêtre du Dieu d'Israël se détache du groupe des siens et se dirige vers l'autel, prêt au sacrifice ! Une dernière fois Léa exhorte son Eléazar à donner le signal de la révolte ; son Eléazar, plus lâche que le prêtre Siméi, refuse encore une fois ; c'est alors Judas qui arrête Siméi et le fait reculer ; c'est ensuite Naëmi qui supplie son oncle de ne pas souiller ses cheveux blancs en reniant son Dieu ! Mais en vain. Protégé par les soldats syriens, Siméi s'approche de l'autel, s'agenouille, lève les mains et les yeux vers la déesse ; mais au moment où il va la supplier d'être clémente envers son peuple, Judas le perce de son épée, arrête sa prière sacrilège, renverse l'autel et en disperse les pierres avec ses pieds ; debout sur les débris de la statue de la déesse païenne, brandissant son glaive, il brave les ennemis frappés de stupeur, et appelle son peuple aux armes. Des trompettes retentissent, les Juifs armés accourent et protègent leur héros qui domine ses ennemis, les raille et les provoque. Ses paroles enflammées répandent l'enthousiasme. Le peuple les accompagne de ses mille voix enflées par la colère et l'ardeur de combattre : « Dieu le veut ! Dieu le veut ! », un souffle divin passe sur la foule qu'anime un saint délire ; comme un ouragan impétueux se déchaîne la colère d'un peuple atteint au vif de sa chair ; sa force irrésistible contraint à une fuite honteuse les étrangers, naguère orgueilleux et superbes, maintenant humiliés et impuissants ; le son des trompettes et les cris incessamment

répétés : Dieu le veut ! Dieu le veut ! les accompagnent dans leur retraite et célèbrent la victoire de l'âme juive enfin libérée; cependant que les Siméites emportent le cadavre du renégat en poussant des cris de vengeance et en proférant des menaces impuissantes.

Cette scène, est, nous l'avons dit, remarquablement composée; à la représentation, elle produit un effet considérable; elle est une de celles où la tentative de Ludwig pour faire collaborer, dans une même œuvre dramatique, les différents arts, a donné les meilleurs résultats. Tout y contribue à l'effet de l'ensemble; les gestes et les attitudes des divers personnages, autant que les paroles qu'ils prononcent, les groupes divers qui se forment tout naturellement parmi les acteurs, dont chacun éprouve des sentiment différents. Siméi agenouillé devant la déesse étrangère; Judas châtiant le renégat, renversant l'autel, posant son pied victorieux sur les débris de la déesse vaincue, brandissant son épée, bravant seul les ennemis et leur clamant sa haine et son mépris; la foule mouvante comme une mer déchaînée, et dont la voix puissante et collective passe comme une rafale sur les têtes des ennemis; les guerriers en armes qui accourent de toutes parts, le son des trompettes, d'abord à peine perçu dans le lointain, se rapprochant lentement, envahissant la scène, s'éloignant ensuite de nouveau avec les Syriens en fuite, s'éteignant enfin peu à peu dans les plis des vallées et derrière les sommets! Quels tableaux plus magnifiques pourraient encadrer une action plus grandiose où sont en conflit les sentiments les plus hauts et les plus éternels de l'humanité? Ludwig a atteint, dans cette scène, les sommets de l'art dramatique; sans rien sacrifier de la beauté poétique, il a su mettre admirablement à profit les ressources que pouvaient lui procurer les autres arts. Mais surtout il n'a rien sacrifié de la vérité *psychologique*. Chaque personnage parle et agit comme il le doit; tout est justifié et préparé; la défection des Siméites comme le manque de courage d'Eléazar, l'audace impuissante de Léa comme l'audace triomphante de Judas. Et l'acte du héros n'est pas irréfléchi; ce n'est pas le courage du désespoir qui le pousse, lui tout seul, contre les ennemis; au moment où il arrache au soldat le plus voisin son épée pour en transpercer le traître Siméi, il sait que Jonathan revient déjà avec les armes depuis longtemps cachées dans sa demeure, il sait que Jean a semé l'alarme dans Modin, et le son

lointain des trompettes l'avertit que ses défenseurs s'avancent. Son acte n'est pas celui d'un homme emporté ou désespéré, mais celui d'un homme, celui d'un chef.

Et il se montre, aussitôt après, digne de ce nom. Car les difficultés, loin d'être terminées, commencent seulement à naître. C'est maintenant que la lutte véritable, longue, pénible, peut-être peu glorieuse, va commencer, c'est maintenant surtout que le peuple juif devra prouver par sa résistance, son courage, sa ténacité, sa persévérance même dans les revers, qu'il mérite de reconquérir sa liberté. Aussi, sans perdre un instant, Judas agit-il en chef. Il déchire son manteau en plusieurs morceaux qu'il fait tremper dans le sang de Siméi, et envoie des messagers les porter jusqu'aux villages les plus reculés de la Judée, pour y annoncer la révolte et y appeler le peuple aux armes. Il peut encore recevoir la bénédiction de son père mourant, puis s'éloigne aussitôt avec ses guerriers, pour engager contre l'ennemi la lutte suprême, aux cris répétés : « Dieu le veut ! » Mais Eléazar, que mord au cœur l'âpre jalousie, s'arrache violemment aux bras de Léa et se précipite vers Jérusalem, pour se mettre du côté des Syriens.

Au troisième acte, le Dieu des batailles s'est prononcé en faveur de Judas. Il a, dans vingt combats, infligé aux Syriens de sanglantes défaites. Le bruit de sa gloire est parvenu jusqu'à Rome, dont le Sénat orgueilleux lui fait offrir son amitié avec sa protection. Aemilius Barbus, son envoyé, rencontre le héros au moment où il vient de remporter deux nouvelles victoires à Beth Oron et Ammaus, au milieu des trompettes célébrant le triomphe, au milieu des cris de joie poussés par son armée : « Victoire ! Victoire par l'épée de Judas ! » Avec quelle joie reconnaissante, le jour où il renversait l'autel de Minerve, Judas n'aurait-il pas accueilli le messager romain, accepté sa protection contre l'ennemi ! Mais aujourd'hui, il a conscience de sa force, éprouvée dans maintes batailles ; il sait quel est le prix de l'amitié du peuple juif, refuse de lui donner un protecteur dont il n'a pas besoin, et qui ne tarderait guère à devenir son maître. Il n'accepte donc la proposition du Sénat romain que comme témoignage de politesse, et, pour la lui rendre, lui fait à son tour offrir, pour Rome la protection d'Israël. Judas a atteint le sommet de la gloire, la fortune des armes ne lui a jamais été plus favorable, les portes de Jérusalem lui sont ou-

vertes, le jour de la suprême victoire est prochain. Mais déjà le succès menace de faire germer, en ce cœur aussi simple que grand, les semences de l'orgueil. C'est à l'épée de Judas, non à la volonté divine, que son armée attribue la victoire ; il repousse avec dédain les offres du plus puissant des empires, il se croit grand parmi les plus grands, et n'incline pas humblement son front vainqueur devant le Dieu d'Israël dont il n'est que l'instrument. Le châtiment ne se fait pas attendre. Jojakim, qui avait dénoncé la trahison d'Eléazar, saura bien aussi empêcher Judas de violer la loi divine et de perdre son peuple, en le détournant des voies du Seigneur. Jojakim a parcouru les rangs des soldats et leur a ordonné de jeûner et de prier, au lieu de se réjouir ; de chanter les louanges de Dieu, et non celles de sa créature ; et, par dessus tout, d'observer la loi du sabbat, et de ne combattre ni ce jour ni le lendemain. « Car personne n'a vaincu si ce n'est le Seigneur, et l'instrument ne doit point éprouver d'orgueil ! » Or, une nouvelle armée ennemie vient de surgir inopinément ; recrutée en Perse par Antiochus le père, qui vient de mourir, elle est plus nombreuse que toutes celles qu'a battues Judas. Les soldats juifs, au lieu de se défendre et de résister, fuient devant les assaillants ou se laissent égorger sans défense ; car la loi du sabbat leur interdit de combattre. C'est alors que Judas, qui voit ainsi son peuple, pour observer à la lettre une loi que Moïse lui-même ne pouvait avoir voulu aussi impérieuse, sacrifier le fruit de tant de privations, de luttes et de triomphes, compromettre en un moment le gain de plusieurs années de souffrances et de glorieuses conquêtes, s'élève au-dessus de Moïse et de la loi, et prononce les paroles orgueilleuses que Joiakim maudit aussitôt comme autant de blasphèmes : « En vérité je vous le dis : vous eussiez agi plus saintement en violant toutes les lois de Moïse et en obéissant à ma voix ! » Comme les héros hebbéliens, Candaule, Hérode ou Albrecht, Judas s'élève au-dessus de son époque, entre en lutte avec des conceptions qu'il considère comme vieillies et caduques, mais dont il ne peut triompher, car les temps ne sont point révolus. Malgré qu'il soit le sauveur de son peuple et l'idole de son armée, ce n'est point à sa voix qu'elle obéit, mais à celle du fanatique Joiakim, qui préfère qu'Israël soit détruit, plutôt que de le voir violer la loi de Dieu. En vain, Judas menace de l'égorger s'il ne permet pas aux soldats de combattre ;

les chefs de l'armée entourent Jojakim et lui font un rempart de leurs corps. Tout est perdu; Judas, qui a triomphé de tant d'ennemis, ne peut vaincre la loi sainte du peuple juif : le but si ardemment désiré lui échappe à l'instant même où il va enfin le saisir dans ses mains. C'est un des moments les plus tragiques d'une action qui en compte un si grand nombre; car ce sont point seulement les destinées de Judas qui sont en jeu, mais celles de tout un peuple, et la crise qui s'y déroule est celle de toute une civilisation. A ce moment précis, le poète atteint aux profondeurs même de l'âme juive, et se montre aussi admirable psychologue des peuples que des individus. C'est au moment où Judas croit tenir le triomphe qu'il lui échappe, et par la faute de ce même peuple dont il venait, quelques instants auparavant, de vanter au Romain la vaillance et les vertus. Amère dérision du sort, versatilité des sentiments humains ! Ce peuple n'est plus maintenant qu'une populace « misérable », bonne tout au plus à servir d'instrument. « Peuple, qu'étais-tu avant que Judas te relevât de la poussière ? Tu n'avais rien, rien, absolument rien ; le courage même de ta poitrine, la sagesse même de ton cerveau, c'étaient le courage et la sagesse de Judas ! Moi, que tu contraignis de te mépriser, je fis violence à mon âme à cause de toi, et c'est ainsi que tu m'en récompenses ? Maudit soit ce bras qui frappa pour toi ! Maudit ce cœur, maudits ces yeux qui veillèrent pour toi ! J'ai voulu donner des ailes à la tortue et en faire un aigle ! Je te rejette dans le marécage qui est ta patrie ! » Et pourtant faut-il permettre à Jojakim de triompher ? Faut-il renoncer à la victoire sans avoir combattu ? Le découragement de Judas n'est que momentané. Il s'élance, seul, contre les rangs ennemis. Son héroïsme force l'admiration d'Antiochus, qui, de loin, en compagnie d'Eléazar, devenu son ami et son confident, le voit lutter avec le courage du désespoir. Eléazar lui-même s'écrie : « Sa grandeur me poursuivra-t-elle donc partout ? Même vaincu, il est victorieux ! » Il lui faut, pour le consoler, la promesse que lui fait Antiochus de le nommer grand prêtre à Jérusalem.

Cependant, à Modin, on vit dans la fièvre de l'attente et de l'incertitude. Depuis de longs mois on est sans nouvelles de Judas, et les ennemis de Léa commencent à relever la tête. Déjà ils ont essayé d'introduire des Syriens dans la ville ; mais les traîtres, Aaron et Boas, ont été surpris, et on les conduit à

Léa pour qu'elle se prononce sur leur sort. De nouveau, comme au deuxième acte, la scène est envahie peu à peu par de nouveaux personnages et par le peuple; de nouveau, au sein de la foule, se forment des groupes agités de passions différentes, et qui vont bientôt se livrer bataille autour de Léa. Car Léa est, à Modin, ce que Judas était à Ammaus : l'âme de la résistance, la personnification de la patrie. Elle a des partisans enthousiastes et des ennemis tout aussi ardents. Le voisinage des Syriens inspire à ceux-ci un nouveau courage. Ils se répandent en plaintes et en récriminations contre Judas, dont l'orgueil impie a devancé les desseins de Dieu, qui livre, depuis de longs jours, une lutte inutile et meurtrière, qui conduit au carnage les enfants des Juifs et les fera périr jusqu'au dernier. Leurs accusations se font de plus en plus violentes, détachent de Léa un grand nombre de ses partisans; défendue tout d'abord par deux groupes du peuple elle n'a bientôt plus autour d'elle qu'une poignée de fidèles. Les Siméites semblent l'emporter; ils vont ouvrir aux Syriens l'entrée du défilé qui conduit à Modin, et, pour s'assurer leur faveur, leur livrer les deux fils de Léa, Benjamin et Joarim. Léa brave ses ennemis; avant de livrer aux Syriens l'entrée de la ville, il faudra qu'on passe sur son corps et sur ceux de ses fils. Alors se produit un premier coup de théâtre. Des jeunes filles couronnées de roses, qu'accompagne le son des flûtes et des cymbales; des enfants, des femmes et des vieillards, arrivent en cortège solennel conduit par Simon, qui apporte la nouvelle des dernières victoires de Judas. Par un procédé que le *Forestier* nous a déjà fait connaître, Simon ne dit pas immédiatement tout ce qu'il sait; il espace habilement les renseignements qu'il apporte, et gradue ainsi l'effet qu'ils produisent sur les amis de Léa comme sur ses ennemis. Le découragement de ces derniers suit, jusqu'au final aveu d'impuissance, une progression parallèle à celle de la joie triomphante des partisans de Léa ; à leur point extrême ils revêtent la forme l'un de l'abattement résigné, l'autre de la fureur aveugle et criminelle. Léa, brave jusqu'à la témérité dans le péril, ne garde pas plus de mesure dans le triomphe. De même que son fils Judas avait mis sa volonté avant la Loi divine, et s'était attribué le mérite d'une gloire qui ne revenait qu'à Dieu, de même Léa exalte son orgueil jusqu'au point où il touche à la folie : « Le Seigneur place Judas sur le trône du Seigneur. Judas est

plus que ne sont les hommes; il n'est pas fils de la terre ! » Naëmi elle-même, la propre femme de Judas, est impuissante à apaiser son orgueil exaspéré. Bien plus, Naëmi, fille d'un Siméite, issue d'une famille indigne, est indigne elle-même et ne peut plus être l'épouse d'un Judas. Qu'on la conduise, elle aussi, au supplice ! Qu'elle soit lapidée avec tous les Siméites ! « Judas choisira sa femme parmi les filles des rois !..... Debout, femmes d'Israël, formez-vous en cortège, en un cortège de victoire ! » Et tandis que Naëmi est menée au supplice au milieu des cris de mort poussés par la foule, Léa, en proie au délire, se met à la tête du cortège et le conduit, au son des cymbales, tout autour de la scène.

Mais déjà le châtiment est proche. Nathan accourt du champ de bataille, et vient annoncer qu'Israël est perdu. De même que les Siméites n'avaient connu que peu à peu, par le récit de Simon, la ruine de leurs espérances, de même Léa n'apprendra que progressivement, de la bouche de Nathan, toute l'étendue du désastre; et de même que, l'instant d'auparavant, elle n'était parvenue que graduellement au sommet de l'ivresse et de la gloire, de même elle n'atteindra pas tout de suite le fond de l'abîme qui, maintenant, s'ouvre à ses pieds; elle luttera, farouche et irréductible jusqu'au bout, pour ne pas s'avouer vaincue; mais les évènements seront plus forts que sa résistance. Comme Œdipe-Roi, elle ne reculera que pas à pas devant les coups du sort qui s'abattent successivement sur elle, et son courage indomptable se montrera digne de son orgueil. La lutte de Léa contre la destinée est vraiment belle, d'un tragique puissant. Elle est la femme orgueilleuse qui ne veut pas avoir tort, qui ne veut pas reconnaître qu'elle s'est trompée. Elle avait, au deuxième acte, défendu Eléazar contre les accusations de Jojakim, ne voulant pas avouer qu'elle avait mis en lui un faux espoir. Et lorsque la lâche inertie de son fils en face des Syriens avait enfin ruiné tout cet espoir qu'elle avait mis en lui, elle avait trouvé, dans l'attitude héroïque de Judas, à la fois une consolation et comme une justification. Judas n'était-il point, lui aussi, le fils cher à son cœur ? Mais Judas est vaincu et trompe à son tour ses espérances. De nouveau, elle ne veut pas l'avouer. Cette résistance désespérée est celle de son orgueil autant que de son patriotisme.

Nathan : Malheur à Israël ! Antiochus marche sur Jérusalem. — *Léa* (*lui donne une parure*) : Tiens ! voici pour récom-

penser ta plaisanterie. Mais dis-nous quelle nouvelle victoire tu viens nous annoncer !

N. : Antiochus......

L. : Il est mort !

N. : C'est le fils ! Il marche......

L. : Insensé ! Il est l'ami d'Israël, et Eléazar le conduit à Judas !

N. : Ajax, son favori, un renégat d'Israël, en a fait l'ennemi de son peuple !

L. : Qu'il vienne donc ! Judas, à Ammaus, saura bien l'arrêter !

N. : Judas n'est plus à Ammaus, et Antiochus marche, sans être inquiété, vers Jérusalem !

C'est ensuite Jojakim qui vient confirmer la défaite d'Ammaus et en tirer gloire. Elle se croit encore assez puissante pour l'en punir. Elle ordonne de le mettre à mort. Mais personne n'obéit, ses partisans se détachent d'elle successivement ; elle commence à mesurer toute l'étendue de sa chute à celle de Judas. Elle essaie vainement de se faire illusion à soi-même. N'est-ce point Eléazar qui doit être le roi de son peuple ? Tant qu'Eléazar vit, tout espoir n'est donc pas perdu. « C'est lui, et non Judas, que Dieu couronna dans ma vision ! Il va se lever comme le soleil ; il se lèvera et marchera dans l'éclat de ses exploits ! Judas n'était que l'étoile de la nuit qui brille avant le soleil, mais Eléazar sera le soleil ! » Mais, ironie cruelle de la destinée, voici que, trompée par le double nom de son fils, qui n'est autre que cet Ajax, ce renégat flétri par Nathan, elle maudit elle-même ce fils en qui elle place ses dernières espérances et se maudit elle-même, qui lui a donné le jour. « Qu'il soit maudit avec toute sa maison ! que sa mère le voie mourir dans les tourments ! » « Malheur à moi et à toi ! s'écrie Simon, la prédiction du père s'est réalisée, tu as maudit ton fils favori. Ajax est ton Eléazar ! » Aussitôt tous s'écartent de cette mère qui vient de maudire son fils. Sous ce coup terrible, sa raison chancelle ; une nouvelle et dernière flamme de son orgueil la ranime. De même que le forestier, au moment même où son cœur pleurait des larmes de sang, s'efforçait de plaisanter et de rire, et, vaincu par la douleur, éclatait en sanglots, de même Léa, à qui un soudain et terrible éclair vient de montrer le fond de l'abîme, pousse encore des cris de victoi-

re : « Hélas ! » — Qui crie hélas ici, alors que les vainqueurs se réjouissent ? Vous êtes pâles ? Est-ce l'habitude d'être pâle lorsqu'un corbeau croasse ? Debout, filles d'Israël, pour le cortège triomphal ! » Mais le cortège, figé d'horreur, reste immobile. C'est alors la réaction inévitable et l'aveu enfin arraché : « Malheur à moi, malheur au jour qui m'a vu naître ! » Elle déchire ses vêtements, puis, dans une dernière révolte, lance au ciel, dans un ricanement, un défi impie : « J'ai encore des enfants ! » Au même instant Joarim et Benjamin lui sont ravis par les Siméites, ses deux autres fils, Simon et Johannès, sont faits prisonniers, et Amri donne l'ordre d'aller livrer les quatre fils de Léa au roi Antiochus. Par trois fois, et chaque fois avec une douleur plus atroce et un accent plus déchirant, Léa s'écrie : « Mes enfants ! mes enfants ! mes enfants ! » La tragédie de la mère orgueilleuse est finie, celle de la mère douloureuse va commencer.

Tel est ce troisième acte si pathétique, et dont la structure, si originale, a valu à l'auteur de nombreuses critiques. Tandis que, d'ordinaire, le troisième acte d'une tragédie qui en compte cinq est celui de la crise ou de la péripétie tragique, ici le poète expose deux crises, deux péripéties. Et c'est là l'argument principal de ceux qui reprochent à la pièce de ne pas avoir d'unité d'action. C'est surtout ce troisième acte qui leur révèle l'existence de deux héros et de deux actions, avec deux crises et, plus tard, deux dénouements. Nous avons essayé de montrer précédemment (1) que la véritable unité d'action, l'unité *intérieure*, était pleinement réalisée dans la pièce et que l'auteur n'avait point commis cette grave faute de composer une œuvre double. Quant à l'unité *extérieure*, elle existe toujours, malgré les apparences, si le poète a satisfait à la première; et s'il est vrai que Ludwig ait mis dans sa pièce deux motifs tragiques qui auraient pu, traités séparément, fournir chacun la matière d'une tragédie, il n'a point à nous en rendre compte. Tout ce que nous avons le droit de lui demander, c'est de fondre ces deux motifs dans une unité supérieure, réelle. Or, la tragédie de l'orgueil (Léa), et la tragédie du héros supérieur à son époque (Judas), ont bien été par lui fondues dans une seule tragédie, qui est celle de l'âme juive à l'époque des Maccabées.

(1) Cf. *supra*, p. 319-21.

A ceux que choque cette division de l'acte III en deux moitiés d'égale importance, et qui se déroulent parallèlement, chacune ayant son point culminant et sa catastrophe, à ceux qui préféreraient une structure plus homogène et plus classique, on est en droit de demander si, pour satisfaire à un besoin factice d'unité apparente, ils sacrifieraient les scènes admirables qui se déroulent sur le champ de bataille d'Ammaus. Peut-on songer sérieusement, comme le propose W. Schmidt (1), à les supprimer purement et simplement, et se consoler en disant : « Le public comblerait promptement la lacune ? » Le critique voit, à cette suppression, des avantages qui nous paraissent au contraire très problématiques, et n'aperçoit pas les inconvénients considérables qu'elle aurait pour conséquence.

Ces scènes du champ de bataille d'Ammaus ne sont pas uniquement, comme l'affirme ce critique, des « scènes guerrières » dans le style du *Jules César* de Shakespeare. Elles servent, en même temps, à compléter le portrait psychologique de Judas, qui, sans elles, resterait celui d'un héros comme Achille, d'une psychologie par trop élémentaire. Judas n'est pas seulement l'homme au bras vigoureux, ni même simplement un homme d'action. Il est réfléchi, et tous ses actes sont raisonnés. Il est un chef en même temps qu'un héros. Il sait dissimuler pendant de nombreuses années ses véritables sentiments pour, le moment venu, en recevoir une impulsion d'autant plus vigoureuse; de même les armes tenues si longtemps cachées dans sa maison, n'en sortent, au jour fixé, que plus terribles et plus meurtrières. Bien supérieur par son intelligence à tous les Juifs, à Eléazar, dont la jalousie obscurcit la réflexion, à Léa même, qu'une imagination vagabonde, toujours en avance sur le moment présent, emporte sans cesse au-delà des frontières du réel; à Léa, que ses désirs impérieux empêchent, par leur tyrannie, de discerner la valeur des instruments qui doivent servir à l'accomplissement de ses projets, Judas seul a une conscience claire du but à atteindre et des moyens à adopter. Seul il est capable de sauver son peuple, parce que seul il connaît par quels chemins il pourra le conduire au salut. Mais voilà que, sur le champ de bataille où vient de se livrer le combat décisif, ce peuple qu'il sauve compromet, par une fanatique obéissance à une loi que

(1) *Op. cit.*, 101.

son auteur ne voulut point si tyrannique, toute l'œuvre de libération. Faut-il s'étonner si l'intelligence de Judas se révolte contre le stupide fanatisme, qui choisit la mort et l'accepte, avec la joie du martyre, comme un châtiment divin, au lieu de rendre hommage à son Dieu et d'en montrer la toute-puissance en anéantissant ses ennemis ? ne fallait-il pas montrer cette supériorité de Judas ? Ne fallait-il pas que cette intelligence s'exaltât par la résistance même qu'on lui oppose, et fît naître chez son chef, encore si modeste auparavant, un criminel orgueil ? Ne convenait-il pas d'exposer le destin tragique du héros supérieur à son époque, à son peuple, et à qui ce peuple, au moment même où il le sauve, arrache des mains une victoire si durement acquise ? Dans cette impuissance du héros, qui a vaincu tant d'ennemis, à vaincre une croyance, fût-elle stupide, une loi, fût-elle caduque, n'y a-t-il quelque chose de grand et que nous ne verrions pas sans regret disparaître de la tragédie ? Et lorsque nous apprendrons plus tard que les Hébreux, en se laissant égorger, en acceptant joyeusement le martyre, ont vaincu leurs ennemis plus sûrement que Judas avec toutes ses victoires; que les forces morales ont donc sur le cours des évènements une influence souvent supérieure à la force brutale ou même aux combinaisons les plus admirables de la raison, peut-être cette haute vérité nous semblera-t-elle d'autant plus émouvante que nous aurons vu les Hébreux tendre leurs poitrines à l'assaillant et mourir sans défense au milieu des cantiques; la scène où Antiochus, accompagné d'Eléazar, assiste à ce spectacle entre tous émouvant, et le décrit, nous y faisant ainsi assister nous-mêmes, n'eût-elle pour le spectateur d'autre utilité que celle-là, devrait trouver grâce aux yeux des critiques les plus sévères.

A examiner la question du point de vue de l'intérêt dramatique, W. Schmidt nous semble commettre une singulière erreur lorsqu'il indique que, si nous ne connaissions pas déjà la défaite d'Ammaus, les récits des messagers produiraient sur le spectateur lui-même, comme sur Léa, une bien plus grande impression. C'est méconnaître une fois de plus cette vérité que, dans les situations de ce genre, c'est beaucoup moins l'évènement lui-même qui nous intéresse que l'effet produit sur les personnages. Les crimes d'Œdipe, aussi horribles qu'involontaires, le spectateur les connaît déjà, et n'est point surpris

lorsque la vérité jaillit brusquement ; Œdipe seul les ignore ; et le spectateur, qui sait tout, peut concentrer son attention sur Œdipe, qui, seul, l'intéresse. Les coups de théâtre qui frappent en même temps les spectateurs et les personnages sont d'un intérêt dramatique purement extérieur, et qui est toujours superficiel. L'intérêt de curiosité y trouve son compte ; mais c'est là une satisfaction d'ordre inférieur et qui, d'ailleurs, ne saurait être que momentanée. Les auteurs dramatiques de l'antiquité qui, dès le prologue, exposaient aux spectateurs, en un bref énoncé, les évènements de la pièce, avaient une conception bien plus haute de leur art. Qu'arriverait-il si, comme Léa, le spectateur ignorait la défaite de Judas ? c'est que, au lieu d'avoir les yeux fixés sur l'héroïne, et d'épier, sur sa physionomie, les effets des nouvelles contradictoires apportées par les messagers, le spectateur serait suspendu aux lèvres des messagers eux-mêmes ; Léa et le spectateur seraient, en quelque sorte, dans la même situation vis-à-vis des messagers ; toute l'attention qui irait à ces derniers se détournerait de Léa, c'est-à-dire du personnage qui doit ici nous intéresser avant tous les autres. La comparaison avec l'*Horace* de Corneille s'impose à cet égard, comme en ce qui concerne la structure de la pièce et le dualisme de l'action. Malgré tout son génie, et malgré la vigueur qu'il a su donner, dans la scène où l'on raconte le combat, à la figure du vieil Horace, l'intérêt du spectateur va, malgré tout, à l'évènement raconté plutôt qu'au vieillard lui-même. N'en serait-il pas autrement si le spectateur connaissait l'issue du combat avant l'arrivée de Valère, et que le vieil Horace seul l'ignorât ? L'intérêt de curiosité ne serait pas sacrifié pour cela, car le spectateur pourrait, sans se laisser distraire, observer le spectacle toujours émouvant d'une âme soudainement frappée par les coups imprévus de la destinée. Mais on n'a pas à donner de conseils aux poètes ; chaque génie atteint, par des chemins différents, le sommet où règne la beauté ; nous ne pouvons qu'essayer de suivre chacun d'eux dans le chemin qu'il a choisi, de découvrir et de goûter après lui les splendeurs qu'il a entrevues, et qu'il a pour nous enfermées dans ses œuvres. Le troisième acte des *Maccabées* en contient un grand nombre, dans la première comme dans la deuxième moitié. Ces « illusions réelles » que le critique voudrait que le spectateur éprouvât avec Léa, ne les a-t-il point déjà, sur le

champ de bataille, ressenties avec Judas ? Le passage soudain du triomphe à la ruine n'a-t il pas déjà produit sur le spectateur, à Ammaus, cet « ébranlement » douloureux que l'on voudrait qu'il subît avec Léa ? Avec une très grande habileté dramatique, au contraire, le poète s'est appliqué, dans la première partie de l'acte, à mettre le spectateur en présence des évènements eux-mêmes, à lui faire éprouver tous les sentiments par lesquels passera Léa. Et c'est pour cela, précisément, que Léa nous touche davantage, éveille en nous des échos plus profonds. Nous éprouvons avec elle, une fois encore, les mêmes sentiments, mais grandis, exaltés, portés à leur extrême degré d'acuité dans cette âme si orgueilleuse, où les moindres évènements ont des répercussions infinies. Et c'est pourquoi, si sa cruauté envers Naëmi nous arrache un cri d'horreur, nous ne pouvons, à la fin, nous empêcher de la plaindre, lorsqu'elle lance à ses enfants ses trois appels désespérés.

Tous les autres avantages que le critique attribue à la suppression de la première moitié de l'acte III nous apparaissent, de même, comme autant de graves inconvénients. La réapparition de Judas à l'acte IV ne provoquerait pas grand intérêt chez le spectateur qui ne l'aurait pas vu, à Ammaus, dans tout l'éclat de sa grandeur, dans sa lutte surhumaine contre son armée fanatisée, dans l'héroïsme désespéré qui le précipite seul contre des milliers d'ennemis. En montrant Antiochus dès le troisième acte, Ludwig n'a diminué en rien l'intérêt qu'il excite en nous au début du cinquième. Et si nous n'avions pu voir la trahison d'Eléazar, lorsque, aux côtés d'Antiochus, il assiste aux efforts impuissants de son frère Judas, la malédiction de Léa nous paraîtrait-elle si dramatique ? Et pourquoi, lorsque nous le trouvons assis avec Antiochus, dans la tente du roi, devant Jérusalem, son apparition serait-elle plus « nouvelle » qu'au troisième acte ? Il est à souhaiter qu'aucun régisseur ne donne suite aux suggestions de W. Schmidt.

Comme le deuxième, le troisième acte témoigne d'une habileté technique remarquable dans la manière de faire apparaître et évoluer les masses sur la scène. Comme au deuxième, le poète fait appel à la collaboration des arts plastiques et de la musique pour produire un effet d'ensemble plus grandiose et plus complet. Le peuple n'y est pas, comme le chœur grec, le spectateur impartial, étranger aux passions, et qui prononce les paroles

de la sagesse et de l'équité. Il est lui-même un personnage, des passions l'agitent et le mènent au gré des circonstances, à la remorque des évènements, à la suite de ceux qui détiennent la force et la puissance. Trois groupes populaires occupent au même instant la scène ; selon que les nouvelles apportées sont favorables ou non à Léa, celle-ci est entourée de nombreux partisans, ou bien, au contraire, reste isolée en face de ses adversaires. Ceux qui, sur l'ordre de Léa, s'apprêtent à lapider les Siméites et Naëmi, sont les mêmes qui, un instant après, arrachent de ses mains ses enfants et les livrent à Antiochus. Et ainsi cette scène retrace de la manière la plus vivante la versatilité de la foule, et cet instinct qui la pousse, inconsciemment mais irrésistiblement, du côté du plus fort. A ces trois groupes se joint bientôt le cortège triomphal des vieillards, des femmes et des jeunes filles couronnées de roses, qui accompagnent Simon, messager de victoire, et à la tête duquel se mettra bientôt Léa, pour le conduire autour de la scène en frappant sur les cimbales. A ce moment, cette dernière est envahie par une véritable foule. C'est la première fois, semble-t-il, que le théâtre allemand renferme un véritable tableau populaire, c'est-à-dire où le peuple est représenté autrement que par quelques types qui parlent en son nom, où il est lui-même présent et agissant, et où sa présence n'est pas seulement destinée à produire un effet théâtral, mais est justifiée par l'importance du rôle qu'il joue, par les sentiments ou les passions qu'il éprouve. C'est là l'indice certain d'un art nouveau. Ni les scènes populaires de *Götz* ou d'*Egmont*, ni le *Camp de Wallenstein* ne sauraient être comparées à la scène où Judas renverse l'autel d'Athénè, ou bien à celle qui représente successivement le triomphe et la chute de Léa. Sans rechercher l'effet pour lui-même, Ludwig a su mettre vraiment le peuple à la scène, tout en restant fidèle au grand art de la tragédie. Ces deux passages des *Maccabées* sont les plus beaux modèles de ce réalisme poétique dans lequel Ludwig voit le salut de la poésie allemande.

En même temps, ils montrent que sa tentative pour unir les arts plastiques et la musique dans une étroite collaboration avec la poésie a été couronnée de succès.

Comme il est naturel après un acte aussi pathétique, l'action se ralentit un peu au quatrième acte. Cela ne signifie point, d'ailleurs, qu'elle s'arrête. Au moment où nous en sommes,

deux questions surtout nous préoccupent : Israël pourra-t-il, contre toute vraisemblance, être sauvé ? En deuxième lieu : Quel sort sera réservé aux enfants de Léa, et à Léa elle-même ? Ludwig a su établir, entre ces deux objets de notre inquiétude, un lien très étroit qui les unit indissolublement, et, non-seulement procure une solide unité aux derniers actes, mais encore les rattache de la manière la plus ferme et la plus logique aux trois premiers. La mort des enfants de Léa va être à la fois la rançon de son orgueil impie et le signal du salut du peuple juif. Dans ses derniers efforts désespérés pour vaincre l'ennemi, Judas n'aura pas de plus puissants auxiliaires que les innocentes victimes d'Antiochus : bien plus, ces efforts même seraient condamnés à l'impuissance et les Juifs retomberaient à la définitive servitude, si Léa n'offrait en holocauste au Dieu justicier le fruit de ses entrailles, et ne faisait, en livrant ses propres enfants aux flammes expiatoires et purificatrices, un sacrifice infiniment plus douloureux que celui de sa propre existence. Mais suivons-la, tandis qu'elle commence à gravir son calvaire.

Sur le chemin qui, de Modin, mène à Jérusalem, les Siméites conduisent au roi des Syriens quatre des fils de Léa : Jean, Simon, Amri et Benjamin. La mère pas à pas les suit, essayant vainement d'attendrir les Siméites. Qu'est devenue la fière Léa à qui Dieu, dans une vision, promettait que son fils serait roi ? Cette belle-mère hautaine qui voulait faire lapider l'humble bru indigne de son Judas ? « Ses vêtements sont déchirés, ses cheveux flottent comme des nuages fouettés par le vent ; son visage est sanglant et souillé de poussière, car plus d'une fois elle est tombée sur les pointes des rochers ».

C'est ainsi qu'elle apparaît, conduite par une jeune fille. Mais Amri, fatigué d'entendre ses plaintes et ses supplications, ordonne qu'on l'attache à un sycomore, et s'éloigne avec les enfants, laissant Léa seule avec son désespoir et avec la nuit. C'est alors que survient Naëmi. Pour la première fois depuis la scène où Joarim, Benjamin et les servantes tressaient des couronnes en l'honneur de Mattathias, les émotions violentes qui, jusqu'ici, accompagnaient chaque scène nouvelle, font place à des sentiments plus calmes et plus reposants. La présence de l'humble et douce Naëmi apaise la douleur en même temps que les passions, chez les spectateurs comme dans l'âme de Léa elle-même. Ses larmes, en coulant sur les mains enchaînées de Léa, adou-

cissent ce cœur altier et le contraignent de s'avouer vaincu : «...... Oh ! enfants, mes enfants ! vous deviez être des héros, vous deviez être des rois ; — oh ! puissiez-vous être des mendiants, mais près de moi ! méprisés, mais dans mes bras ! objets d'horreur, mais sur ma poitrine !.... Maudit soit tout ce qui brille et tout ce qui séduit ! Maudite la grandeur, dont l'éclat extérieur aveugle, dont l'intérieur est plein d'épines !.. Gloire, maudite sois-tu ! » Comme le forestier, elle proclame qu'aucun crime n'est plus horrible que le sien, car elle a livré ses propres enfants au bourreau. « Sept fils (1) tels que les yeux d'une mère n'en virent jamais de plus beaux, elle les a elle-même conduits à leur perte ! Maudissez avec moi cette tigresse ! Mais quoi ! une tigresse ne l'eût point fait ! » Après l'orgueil vaincu, après l'amour maternel mortellement atteint, c'est enfin la supplication de la créature en détresse, à bout de forces, qui s'avoue pitoyable et misérable, qui implore et qui s'écroule, ne pouvant plus souffrir : « Seigneur, vois un cœur de mère saigner par sept blessures mortelles, vois cette femme qui n'est plus qu'un cœur de mère brisé et dis : C'en est assez ! » C'est à ce moment que la douce voix de Naëmi la rappelle à la vie, lui fait espérer en la clémence d'Antiochus ; c'est alors que Naëmi lui tend la boisson réconfortante, lui indique le chemin de Jérusalem, et déclare qu'elle sera sa compagne fidèle jusqu'à la mort : « J'irai avec toi, partout où te conduiront tes pas, ton Dieu et mon Dieu ; où tu mourras, je mourrai aussi. Ne te détourne pas de moi. Aussi vrai que vit le Seigneur, la mort seule pourra me séparer de toi ! » Tant de grandeur simple, tant d'héroïque bonté, triomphent des dernières résistances de l'orgueil de Léa ; elle tombe à genoux devant Naëmi : « Tu es meilleure que moi ! Pardonne-moi, puis bénis-moi avant que je ne te quitte. » Et, tandis que Naëmi attend son retour, elle s'éloigne, dans la nuit éclairée par la lune, vers la ville sainte, vers la vallée où les tentes d'Antiochus répandent une blanche lueur. C'est une Léa nouvelle qui s'enfonce dans les ténèbres, une Léa purifiée par l'aveu, par le repentir, par l'humilité ; le passé est mort ; celle qui va maintenant, en immolant ses enfants, s'immoler elle-même, est digne

---

(1) Sept dans la Bible, mais quatre seulement, avec Éléazar, sont immolés dans la pièce de Ludwig. Jonathan n'est pas enlevé par les Siméites, Simon peut leur échapper pendant le trajet, et Judas n'a jamais été leur prisonnier.

que ce sacrifice rachète, avec ses propres fautes, celles de tout Israël, et soit le signal du salut de son peuple.

Aussitôt après le départ de Léa, Judas survient à la tête d'une troupe de guerriers, et rencontre Naëmi. Cette arrivée est, il est vrai, inopinée; chez un autre auteur, on l'admettrait sans trop de difficulté; avec Ludwig, que nous connaissons si sévère pour tout ce qui concerne la vraisemblance dramatique, nous avons le droit de nous montrer un peu plus difficiles. Sans doute, cette scène était nécessaire, car, pas une fois encore les deux époux n'avaient, devant nous, exprimé leurs sentiments, pas une fois le poète n'avait encore essayé de nous faire comprendre comment Naëmi avait pu inspirer à Judas un amour assez puissant pour lui faire affronter le courroux de Léa. Cette scène comble donc une lacune, mais elle est beaucoup trop tardive. Elle eût été beaucoup mieux placée au premier acte, avant l'entrevue de Judas et de sa mère. Sa plus grande qualité est ici de prolonger le moment d'accalmie qui suit l'arrivée de Naëmi, de nous faire goûter un plus long repos auprès de « cette fontaine de la vallée d'Israël ». Judas pourrait apprendre d'une autre manière que ses frères et sa mère sont auprès des Syriens et nous pourrions nous-mêmes, par un moyen différent, connaître son intention de pénétrer dans Jérusalem. Ces réserves faites, nous pourrons d'autant mieux admirer la poésie pleine de grâce et de fraîcheur, et en même temps, de couleur locale de ce joli dialogue des deux époux.

Naëmi : Mon Seigneur !

Judas : Petite rose de Saron ! Lys du jardin de Salomon !

N. : Plein de poussière et de sang !

J. : Ce n'est rien, c'est mon lit qui a déteint.

N. : Tu as dormi sur les pierres, mon pauvre Seigneur, et sans oreiller ! *(elle rit)*. Que je suis contente de t'avoir de nouveau, mon cher Seigneur !

J. : *(la presse contre lui)* Epanouis-toi, ma petite rose, contre ma poitrine, c'est là qu'est ton sol !

Mais le devoir l'appelle à Jérusalem. Il s'arrache aux bras de Naëmi et se hâte vers la ville sainte.

Jérusalem est ravagée par la famine et la peste. Devant les portes sont couchés par centaines les malades et les affamés. Simon, qui a pu échapper aux Sinaïtes pendant le trajet, et son frère Jonathan, se rencontrent dans l'une des rues et ex

priment la douleur que leur cause la situation lamentable de la ville. Il n'y a plus une lueur d'espoir. « Ils ne peuvent plus maudire ni pleurer. L'ennemi est aux portes. Ils ne l'entendent pas. Aucun appel ne peut plus réveiller ces cadavres vivants. » Femmes et vieillards se pressent autour d'eux en leur demandant du pain qu'ils sont impuissants à leur procurer. Et pourtant, malgré tout, ce peuple de fantômes espère en Judas. Le seul nom du héros fait renaître l'espoir. Les « cadavres vivants », au moment où il arrive, se relèvent pour le voir et embrassent ses genoux, les mères, de leurs bras décharnés, soulèvent leurs enfants pour qu'ils puissent voir le visage du héros; les moribonds veulent avant d'expirer toucher ses habits. Des cris d'allégresse sortent des bouches affamées : « Hosanna ! Hosanna dans les cieux ! Judas, notre père ! » Et Judas promet de délivrer son peuple. Il veut, cette nuit même, à la tête des soldats qui peuvent encore porter les armes, surprendre le camp des Syriens et disperser l'ennemi.

Ce tableau, plein de vie, très original, n'est, pas plus que la scène précédente avec Naëmi, absolument indispensable à l'action proprement dite. Nous n'irions pas cependant, comme le voudrait W. Schmidt (p. 105), jusqu'à le supprimer. Il ne faut pas oublier que cette tragédie est celle du peuple juif, à une période critique de son histoire, et qu'elle devait, pour nous faire pénétrer dans l'âme de ce peuple, nous le montrer dans la ville sacrée. En outre, la figure de Judas, considéré presque comme un saint, comme l'envoyé de Dieu, apparaît encore plus grande au milieu de l'adoration de tous ces malheureux, des cris d'espoir et de joie que sa seule présence arrache à leurs poitrines décharnées.

Il ne faut point pourtant se le dissimuler, depuis que Léa s'est éloignée, l'intérêt languit un peu. Non pas que le sort d'Israël ne nous intéresse; au contraire, plus le moment décisif approche, et plus augmente notre fièvre de l'attente. Mais, quelle que soit la bravoure de Judas, quelque confiance que nous inspirent sa force et son prestige, nous avons trop conscience que la situation est désespérée et que toute lutte sera inutile. La tentative de Judas nous apparaît comme un acte de folie, qui ne pourra que consacrer la défaite définitive du peuple d'Israël.

Lorsque Léa reparaît, au 5e acte, l'intérêt, par contre, renaît aussitôt. Mais auparavant, déjà, les nouvelles apportées

par Gorgias à Antiochus nous ont fait entrevoir une lueur d'espoir dans les ténèbres qui recouvrent Israël. La longue et meurtrière guerre contre les Juifs a semé le mécontentement parmi les Syriens. Mettant à profit l'éloignement d'Antiochus, son cousin Démétrius revendique la couronne, cependant que Philippe exerce le pouvoir comme s'il était le véritable souverain. Démétrius voit affluer sous ses drapeaux tous les mécontents, car il promet de conclure la paix avec Judas et de mettre fin à une campagne si funeste. Déjà il menace la capitale, le danger est imminent, d'autant plus que l'armée même que commande Antiochus ne veut pas plus longtemps se battre contre les Juifs. « La victoire d'Ammaus remportée sur des adversaires sans armes et sans résistance, qui présentaient eux-mêmes leur poitrine nue aux coups des Syriens, ce n'était point là une de ces victoires qui affaiblissent le vaincu et fortifient le vainqueur. Pendant qu'ils immolaient les Hébreux, ces soldats avaient conscience qu'is n'étaient plus des guerriers, mais des assassins ». Au lieu de l'ivresse de la victoire ils n'éprouvent que des remords. La tristesse et la peur se sont emparées de leurs âmes, ils ne veulent pas s'exposer à la vengeance d'un Dieu assez fort pour inspirer à son peuple un tel héroïsme. Pour toutes ces raisons il convient donc qu'Antiochus lève le siège de Jérusalem, fasse la paix avec les Juifs, et reconduise son armée en Syrie pour y défendre son trône menacé. Mais Eléazar, dont ce dénouement anéantirait tous les espoirs, que cette retraite écarterait à jamais de cette dignité de grand-prêtre pour laquelle il a trahi sa patrie, s'y oppose, et s'efforce de détruire l'impression produite dans l'âme d'Antiochus par les paroles de Gorgias. « Un seul jour, dit-il au roi, te suffira pour réduire toute la Judée en ton pouvoir. Tu peux, dès aujourd'hui, envoyer en Syrie des messagers apportant la nouvelle de ta victoire et annonçant à ton peuple, avec la fin de la guerre, ton retour imminent. Ainsi l'émeute n'aura plus de prétexte, et tes adversaires, pris de crainte, déposeront les armes. » C'est Eléazar qui l'emporte ; son conseil flatte l'orgueil d'Antiochus, qui ne veut pas se retirer sans avoir réduit ce peuple juif, dût-il pour cela l'anéantir jusqu'au dernier homme : « Et s'il faut que je le tue pour le soumettre, je veux poser mon pied sur le cadavre de ce peuple ! » Et comme on lui annonce que Léa demande à lui parler, il ordonne qu'on l'intro-

duise aussitôt. A la vue de sa mère si misérable et pourtant si majestueuse encore dans sa détresse, Eléazar ressent un choc douloureux. L'amour filial s'émeut en son cœur, et retrouve en un instant toute sa puissance, lorsqu'il la voit s'agenouiller devant le roi, suppliante et brisée. Mais de nouveau l'ambition étouffe en lui le réveil de ses bons instincts; il ne veut pas détruire en un instant le fruit de plusieurs années de trahison: « Silence, Eléazar ! Ce que j'ai fait, je l'aurais fait en vain, cache ta pitié, repousse-la au plus profond de ton être; tu ne serais d'aucun secours à ta mère, et tu irais toi-même au-devant de ta perte ». Pourtant, lorsqu'il apprend l'arrivée de ses trois frères prisonniers, un violent combat commence à se livrer en lui. Il doit détourner la tête pour ne pas rencontrer les regards de sa mère. Mais Léa supplie maintenant le roi, au nom de l'amitié qui l'unit à Eléazar, de faire grâce à ses autres fils. « Pour ton Eléazar, rends-les moi ! » Et le roi met dans les mains de la mère le sort de ses enfants : « Dis-leur de se convertir à la religion des Syriens, et ils auront la vie sauve; s'ils refusent, ils mourront ! » Horrible alternative, châtiment épouvantable ! Le moment de la véritable expiation est enfin arrivé: Livrer elle-même à la flamme dévorante la chair de sa chair, souffrir mille morts en la mort de ses enfants, ou bien les exhorter à renier leur Dieu et les vouer ainsi aux flammes éternelles ! Quel déchirement, quelle souffrance surhumaine ! Ce coup la frappe trop soudainement. Elle ne trouve pas d'issue; de quelque côté qu'elle se tourne, c'est le morne désespoir; renégats ou morts ! Elle essaie de gagner du temps, retient Nicanor qui va donner l'ordre du supplice, demande à voir ses enfants. On les lui amène, et c'est alors, pour un court instant, la joie des embrassements et du revoir; c'est ensuite la fière déclaration des trois frères : « Le roi n'est qu'un homme; nous, nous voulons obéir à Dieu, non aux hommes. » C'est Léa qui leur demande de poser leurs mains sur sa tête, et de répéter le serment qu'elle va leur dicter; c'est Eléazar qui se fait violence pour ne point leur crier : « Ne jurez pas ! » C'est Antiochus ordonnant de montrer à Léa, avant qu'elle ne parle à ses enfants, le bûcher déjà allumé. Léa recule d'horreur et chancelle, puis s'agenouille devant le cruel souverain : « Seigneur, sois un homme ! Tu avais une mère et tu pleuras quand elle mourut. Sûrement tu pleuras ! Seigneur, tu as toi-même des en-

fants, et tu les aimes ! Seigneur ! sûrement tu les aimes ! Seigneur ! Je dois moi-même, moi leur mère, tuer mes enfants ! Oh ! pense à ta mère, pense à tes enfants, et dis : « Il suffit ! Vivez pour votre Dieu ! » Antiochus reste impitoyable ; vainement elle s'offre à mourir à leur place, il reste sourd à toutes les prières. Léa s'affole et s'emporte en menaces : « Tu es un bourreau, tu connais le cœur d'une mère, tu n'es qu'un lâche bourreau qui se laisse insulter ; si tu étais un homme je ne vivrais déjà plus pour t'insulter ! » Puis elle reprend ses supplications : « N'écoute pas ce que je te dis dans ma folie ! Par le Dieu du ciel et de la terre, sois un homme ! Cette fois-ci seulement sois un homme ! » Lorsqu'elle comprend enfin que ni prières, ni insultes ne détourneront Antiochus de son dessein, après un dernier combat muet, elle redevient la Léa au grand cœur et à l'indomptable énergie : « Insensé ! qui croit faire périr mes enfants et qui n'est qu'un instrument de leur élévation ! Car leur martyre détournera d'Israël le courroux du Seigneur, tandis que tu seras éternellement maudit ! » Ces accents prophétiques et vengeurs ont enfin raison des dernières résistances d'Eléazar. L'amour filial et fraternel l'emporte sur l'ambition, il se précipite aux genoux d'Antiochus et implore la grâce de ses frères, mais avec un égal insuccès. Antiochus lui reproche sa trahison et lui ordonne de ne jamais plus reparaître devant lui. Eléazar se jette alors dans les bras de sa mère et de ses frères : « Je vous retrouve, mère, et vous aussi, mes frères ! Sauvé des sentiers où je m'étais égaré dans la sombre vallée, je revois le seuil de la maison paternelle. Et vois, la vision du Seigneur s'est accomplie : nous portons tous maintenant des couronnes, nous sommes les princes du martyre, et tu es la reine des douleurs !.... Regarde, tyran, toi qui te crois victorieux, regarde-nous, c'est *nous* qui sommes les *vainqueurs !* Nous nous raillons de tes tourments et de tes dieux, car Dieu, l'unique et l'éternel, est avec nous ! » Les trois fils, Jean, Joarim et Eléazar, enlacés, se dirigent ensuite vers le bûcher, en chantant un psaume à la louange de Dieu. L'orage qui menaçait depuis quelques instants déjà éclate à ce moment. Les grondements du tonnerre sont de plus en plus rapprochés et violents. Le vent secoue la tente et éteint une lampe après l'autre : Benjamin, resté seul avec Léa, demande à être conduit à son tour au supplice : la pitié amollit enfin le cœur d'Antiochus, il voudrait sauver Benjamin qui lui rappelle son propre

fils Persée ; il demande à Léa de le délier de son serment et de lui sauver ainsi la vie :

Léa : Sauve toi-même !

Ant. : Et il sera plus grand......

L... : Il est plus grand que toi !

A... : Donne-lui la vie !....

L... : Il vivra alors que t'envelopperont les ténèbres de la mort !

A... : Que sa mort retombe donc sur toi ! Prononce toi-même la sentence !

L... : Qu'il meure ! Emmenez-le ! »

Et tandis que Benjamin, les mains levées vers le ciel, marche au supplice, entonnant à son tour le psaume que ses frères, depuis leur départ, continuent de chanter, Léa, agenouillée, appuyée sur sa main pour ne pas tomber, les yeux fixés sur Benjamin, ne respirant plus, regarde s'éloigner son dernier enfant.

Avec ce sacrifice suprême, le plus terrible et le plus déchirant, s'affirme et s'achève la victoire de Léa ; victoire double, car elle triomphe d'elle-même en même temps que du roi ; d'elle-même, « car son cœur de mère saigne par cette blessure. » Et nulle souffrance n'est plus horrible que la sienne ; du roi, car l'héroïsme de ses enfants, exalté à la flamme du courage maternel, triomphe de la cruauté inutile d'Antiochus. Leur mort déchaîne l'horreur et la révolte dans les rangs des Syriens ; les soldats veulent à l'instant même quitter un pays dont le Dieu puissant, qui peut inspirer d'aussi sublimes sacrifices, punira terriblement ses ennemis. « Partons, s'écrient-ils, avant que, par ses prières, cette femme surhumaine ne fasse tomber le ciel sur nous ! » Antiochus ordonne de mettre fin au supplice, de lever le camp et de reconduire l'armée en Syrie. On entend le dernier Alleluia d'allégresse poussé par les enfants de Léa ; puis le psaume, brusquement interrompu, ne se fait plus entendre, tout est fini. Léa s'affaisse sous la douleur, invoque la mort pour elle-même, mais veut, avant d'aller rejoindre ses enfants, chanter les louanges de Dieu : « Sois loué, Seigneur, les destins sont accomplis ! Et maintenant achève ton œuvre sur moi ! » Et tandis que la dernière lampe s'éteint dans la tente royale, elle tombe inanimée.

Mais alors les trompettes juives retentissent dans la rouge lueur du soleil levant et se mêlent aux derniers grondements

du tonnerre qui s'éloigne. Judas a surpris le camp syrien, et pénètre, à la tête d'une troupe de guerriers, dans la tente d'Antiochus. Mais le roi ne veut point combattre ; il aurait cependant, avec toute sa puissante armée, facilement raison de la poignée de soldats affaiblis qui entourent Judas. Mais il veut terminer la guerre, et laisser dorénavant le peuple juif vivre avec son Dieu, et mourir en paix pour sa foi. Pourtant Judas veut venger, par la mort d'Antiochus, celle de ses frères, et se précipite sur lui, l'épée haute. Léa, rassemblant le reste de ses forces épuisées, se place devant lui et l'arrête : « Ne va pas plus loin, fils de Mattathias, laisse-le s'éloigner. Au nom de celui qui fut, qui est et qui sera ! Il parle par ma bouche : Syrien, pars en paix. » Les Syriens s'éloignent, et Léa, retenant toujours son fils : « Et toi, ne compromets pas la victoire que tes frères ont remportée en mourant. Dieu a séjourné ici. Prie ! » Puis elle meurt, en recommandant de porter son corps et ceux de ses enfants martyrs à Modin ! « Comme Moïse, Seigneur, je meurs en te glorifiant ! » Le soleil se lève dans un ciel pur, où retentit encore, de plus en plus faible et lointain, le grondement du tonnerre. Et, pendant que le peuple salue en Judas le nouveau roi, celui-ci, à son tour purifié et guéri de son orgueilleuse confiance en sa force, s'écrie : « Le Seigneur n'a pas besoin du fort ; il anime de son souffle la faiblesse, et elle est victorieuse ; que personne ne s'enorgueillisse devant Dieu ; je veux être son Prêtre, mais le Seigneur seul est Roi ! » Il lève son épée et le cortège s'éloigne au son des trompettes.

Ce dénouement concentre dans une puissante unité tous les éléments de l'action ; toutes les questions soulevées au cours de la pièce, tous les motifs, tous les évènements y trouvent leur terme logique ; il est le point où viennent aboutir et se résoudre toutes les données de l'intrigue, tous les problèmes nés successivement du conflit des passions ou des intérêts. Jamais le sens profond et la mystérieuse équité des sacrifices expiatoires, des victimes innocentes qui rachètent, par leur mort, les péchés de tout un peuple, d'une race, ou d'une famille, n'avait été exprimés d'une manière plus admirable et plus humaine. Les fils de Léa acceptent le supplice avec allégresse, et en louant Dieu qui le leur inflige ; ce dévouement volontaire, si joyeusement consenti, cette obéissance sereine aux ordres du Seigneur, auront des conséquences immédiates et des répercussions infinies. En

mourant, ils chantent la gloire de Dieu et appellent sur leur peuple la miséricorde divine. Et voici qu'en effet l'orage se dissipe et qu'un soleil radieux se lève sur Israël. L'ennemi, frappé d'étonnement et de crainte, doit reconnaître la puissance du Dieu des Juifs et s'éloigner dans l'angoisse au moment même où il croit tenir la suprême victoire. La mort de quatre enfants innocents a plus fait pour le salut de la Judée que le bras puissant de Judas, que de nombreuses armées, et plus de vingt victoires. « Le Seigneur n'a pas besoin du fort ! Il anime de son souffle la faiblesse, et elle remporte la victoire ! » Mais en même temps que ces victimes ont expié les crimes d'Israël et l'ont fait rentrer en grâce auprès du Seigneur irrité, elle ont racheté tous ceux des autres Maccabées : l'orgueil criminel de Léa, son aveugle amour pour un fils indigne, sa cruauté envers la douce et noble épouse de Judas, les blasphèmes qu'elle a proférés dans la folie du triomphe ; elles ont racheté les fautes de Judas lui-même, que ses victoires avaient écarté du chemin de la foi et de l'humilité. En se joignant enfin à ses frères, en partageant volontairement leur supplice, en courant à la mort comme à la suprême victoire, Eléazar, en même temps que les crimes de son peuple et de sa famille, a expié et racheté sa propre ambition, la jalousie et la haine qui, si longtemps, avaient, en son cœur, éteint tous les bons sentiments, sa lâcheté, son amour pour la sœur du tyran, son amitié pour le tyran lui-même, sa double trahison enfin ; traître à son peuple et traître à son Dieu, il devait doublement expier par la ruine de ses ambitions et par le sacrifice volontaire de sa vie.

C'est beaucoup moins par sa mort que par celle de ses fils que Léa expie ses fautes. C'est à elle que sont réservées les plus dures souffrances, car elle est la plus coupable, car elle est la cause de tous les malheurs qui sont venus fondre sur son peuple et sur sa famille. « Malheur à toi ! lui avait crié Mattathias ; puisse le ciel ne pas te punir dans l'objet de ton orgueil, ne pas te contraindre à maudire ton favori ! » Et les craintes de Mattathias se sont réalisées, et Léa a maudit en effet le fruit de ses entrailles, et s'est maudite elle-même, faisant reculer d'horreur tous ceux qui l'écoutaient. Ce fils qui devait être le roi d'Israël en est devenu l'ennemi ; ce fils, à qui Dieu avait promis la couronne, a trahi son peuple ; ce fils glorieux entre tous et plus que les autres cher à son cœur ambi-

tieux, s'est montré incapable de sauver son pays; bien plus, il a rendu inutiles toutes les victoires remportées par Judas, héros magnanime qu'elle avait sacrifié au fils indigne, a été cause ainsi de la captivité de ses frères, et les a lui-même livrés au bourreau. Mais autant que lui, plus que lui, Léa est coupable de toutes les fautes d'Eléazar. N'a-t-elle pas gâté l'âme de l'enfant en lui faisant espérer la couronne royale ? N'est-ce pas à cause des rêves ambitieux dont elle a nourri sa jeune imagination qu'il a, dans la vallée des Térébinthes, entendu la voix mystérieuse qui lui promettait un avenir de splendeur et de gloire ? C'est Léa qui a fait Eléazar ce qu'il est; il est donc équitable qu'elle soit punie en lui et par lui, qu'il devienne l'instrument même de la colère divine. Eléazar maudit par sa mère, Léa maudite par Léa elle-même, n'est-ce point l'expression la plus haute, la plus équitable de cette autre loi supérieure qui veut que le châtiment frappe dans l'objet même de la faute. Lorsque, au quatrième acte, à la suite de ses fils, elle parcourt le chemin douloureux où elle ensanglante ses pieds et son visage aux aspérités des rochers, elle n'éprouve point encore cependant la suprême douleur; le sacrifice qu'elle fait de son orgueil en se jetant aux pieds de Naëmi et en laissant échapper cet aveu : « Tu es meilleure que moi ! », n'est pas encore suffisant; il n'est que le commencement de sa purification morale, qui, pour être complète, nécessitera, au cinquième acte, le sacrifice librement consenti de ses enfants. C'est lorsqu'elle accepte de les envoyer elle-même au supplice, de prononcer elle-même, sur son dernier fils, le plus près de son cœur, sur son Benjamin, la sentence fatale, c'est lorsqu'elle s'écrie : « Qu'on l'emmène ! Qu'il meure ! » que l'expiation est complète, et que la purification est achevée. Le garde-forestier Ulrich avait, par sa mort, expié, c'est-à-dire racheté son meurtre; c'est en faisant prononcer elle-même, par ses enfants, le serment de mourir pour leur Dieu, que Léa expie et rachète toutes ses fautes. Sa propre mort n'est pas le châtiment suprême, mais, au contraire, la suprême consolation : elle est maintenant aussi pure que ses enfants, et mérite d'être réunie avec eux dans la même mansuétude divine.

Judas ne meurt pas au dénouement, et ne doit pas mourir. Il mérite de recueillir les fruits de la victoire remportée par ses frères en mourant. Celles qu'il a remportées sur les Syriens sont

sans doute moins belles et moins grandes, mais n'est-ce pas lui qui, le premier, a combattu pour son Dieu et a réveillé l'âme du peuple juif ? Celle enfin qu'il remporte maintenant sur lui-même, en inclinant sa force devant la toute-puissance divine, en renonçant à la couronne royale pour n'être que l'humble prêtre de son Dieu, est l'indice d'une purification morale semblable à celle de Léa, et qui le rend digne, après avoir été le héros des batailles, de conduire son peuple dans les voies du Seigneur.

L'œuvre s'achève donc dans une puissante unité. Ce dénouement dramatique, si fortement conçu, si concentré, est, en même temps, hautement poétique, d'une beauté tragique pure et sereine .

LES PERSONNAGES

Une étude plus détaillée du caractère de Léa ne nous apprendrait rien qui n'ait déjà été dit dans ce qui précède. De même, les personnages de Judas et d'Eléazar ont été suffisamment caractérisés dans les développements antérieurs pour qu'il soit utile de les examiner ici de nouveau.

W. Schmidt note avec raison que seuls les deux personnages de Mattathias et de Naëmi — pour s'en tenir aux rôles importants — ne varient pas, parce qu'ils se tiennent à l'écart, loin du tumulte de la bataille. (1) Le poète a su, d'ailleurs, tracer, de l'un et de l'autre, un portrait plein de vérité et de vie.

En Mattathias il a fait revivre les patriarches bibliques qui, au déclin de la vie, entourés de leur nombreuse postérité, vivent dans la paix du Seigneur et répandent autour d'eux les conseils de la sagesse et de l'expérience. Ce personnage, presque insignifiant dans l'esquisse et dans la première rédaction, ne joue point, il est vrai, dans notre pièce, un rôle essentiel ; à côté de Léa, il reste toujours un peu effacé. Pourtant il est le chef respecté de la famille ; Léa se voit contrainte d'offrir l'hospitalité aux ennemis de sa maison, parce que Mattathias l'a voulu ; il reproche à Léa son fol orgueil et la met en garde contre les périls qu'elle fait courir à Eléazar ; lorsque celui-ci part pour Jérusalem, il lui impose Jojakim pour compagnon et

(1) W. Schmidt, *op. cit.*, 58-59.

pour guide. Il souffre de l'attitude de Léa à l'égard de Naëmi. Celle-ci l'a conquis par sa douceur et sa bonté. Au moment de mourir il veut qu'elle soit présente avec tous ses autres enfants, avec tous les descendants, et c'est sur elle qu'il veut appuyer ses derniers pas. Avant de s'endormir du dernier sommeil, il a la joie suprême de voir Judas percer le traître Siméi, renverser l'autel, contraindre les ennemis à se retirer. « Judas, mon fils, mon cœur résonne comme la harpe sous la main du chanteur ! Le Seigneur m'a touché, et je tremble comme la feuille dans l'orage, et je résonne comme résonnent les cordes de la harpe. Pars, mon Judas ! Pars, soldat de Dieu !...... Et maintenant, Seigneur, laisse ton serviteur mourir dans la paix ! »

Le poète nous renseigne moins clairement sur le sort de Naëmi. Elle nous quitte à la fin du 4me acte, et nous ne la revoyons plus. Son rôle est, en effet, terminé après sa deuxième entrevue avec Judas, et elle ne pouvait, au dénouement, que rester muette. On devine facilement que Judas la rejoindra sur le chemin de Modin et emmènera avec lui celle dont il partage maintenant l'humilité. Cette humilité, qui est le trait fondamental de Naëmi, aurait pu facilement transformer cette pure figure de femme en un être sans caractère, insignifiant, peu intéressant ; en lui attribuant en outre la bonté que rien ne rebute, ni insultes, ni mauvais traitements, Ludwig a su nous la rendre chère. Elle répand autour d'elle comme un parfum de douceur ; ses paroles caressent la douleur et l'apaisent, qu'elle soutienne la faiblesse de Mattathias ou qu'elle détache les liens de Léa, ou qu'elle lui verse au cœur l'espoir de revoir ses fils et d'obtenir leur grâce. Son amour pour Judas est lui-même tout sollicitude et tout dévouement, et s'exprime de la manière la plus naïve et la plus touchante. Qu'elle soit une figure selon le cœur de Ludwig, nous le savions déjà par l'esquisse de son mystère sur le *Christ*.

Dans une notice postérieure à la pièce, Ludwig s'est défendu d'avoir voulu, en Antiochus, tracer l'image d'un tyran barbare à la manière d'Holopherne ou de Nabuchodonosor. « Pourquoi, écrit-il, devrait-il leur ressembler ? L'époque héroïque de l'Orient est passée ; Judas est une de ces apparitions que présentent parfois les époques de faiblesse, et qui sont comme des restes d'époques antérieures plus vigoureuses. Antiochus est

un tyran amolli, un bâtard du despotisme oriental, en qui se raffine à l'excès la pseudo-civilisation hellénique dont se moque Judas. Si, au 5me acte, dès le début, il retournait en Syrie, cette décision serait suffisamment motivée ; mais la soumission complète des Juifs lui paraît facile, et il croit pouvoir l'effectuer en un jour. Lorsque l'attitude des martyrs et la révolte naissante de l'armée lui font voir son erreur, lorsqu'en la personne de Léa l'image de la grandeur déchue lui fait craindre pour lui-même un sort identique, lorsque Benjamin lui rappelle son fils Persée, que peut-être un même destin a déjà frappé, il renonce à ce qu'il lui paraît impossible d'atteindre, afin de conserver son pouvoir avant qu'il ne soit trop tard. » (1)

Déjà, un peu auparavant, Ludwig avait déclaré qu'Antiochus avait un caractère semblable à celui d'Eléazar, accessible à l'amitié. Et il est bien certain que cet Antiochus ne ressemble en rien à l'Holopherne ou à l'Hérode de Hebbel, et qu'il fallait à ce dernier beaucoup de perspicacité pour voir, dans la pièce de Ludwig, une « imitation » de ses propres pièces juives.

Les personnages secondaires, comme Jojakim, Gorgias et Nicanor, les enfants de Léa autres que Judas et Eléazar, n'ont pas été sacrifiés par le poète. Il s'est au contraire appliqué à leur donner une physionomie aussi individuelle que possible et il y a réussi, particulièrement pour Jojakim, Benjamin et Joarim. Le premier représente la vieille Judée, avec sa soumission aveugle à la volonté divine, son observation stricte et implacable de la loi, son fanatisme borné qui lui fait obéir à la lettre plutôt qu'à l'esprit des commandements divins, son ardente et farouche opposition à tout changement, à tout progrès, sa haine des autres religions, sa méfiance hostile à l'égard des civilisations étrangères ; il est un de ces prophètes qui, aux époques de transition, lorsque surgit un hardi novateur, soulèvent le peuple contre lui, réunissent, contre les énergies naissantes de l'avenir, toutes les forces du passé, et préfèrent assister à la ruine de leur pays plutôt que de le voir s'engager dans des voies nouvelles. Mais ce qui, chez Jojakim, est fanatisme aveugle, est au contraire, chez les fils de Léa, héroïsme véritable ; Jojakim laisse périr toute une armée uniquement pour que la lettre de la loi ne soit pas violée. Lorsque les jeunes fils de Léa

(1) *O. L.*, 377-378 ; cf. G. W., VI, 380.

marchent au bûcher, c'est véritablement pour leur foi qu'ils meurent, c'est à leur Dieu, non à une lettre morte, qu'ils immolent leur vie, sans forfanterie, avec une simplicité pleine de grandeur et de poésie. Gorgias et Nicanor, bien que leur rôle ne soit que d'obéir, ont cependant des figures caractéristiques et originales ; moins cruels que leur maître, ils savent, tout en lui prodiguant, à la manière orientale, les marques d'un respect très humble et très soumis, lui faire entendre le langage de la raison. Les Siméites, Amri, Boas, Siméi lui-même, tout en éprouvant à l'égard de la famille de Léa les mêmes sentiments, ont chacun une physionomie bien individuelle ; la foule enfin, qui, nous l'avons signalé, est traitée par le poète comme un véritable personnage, l'instinct qui la pousse toujours du côté du plus fort et la rend impitoyable au plus faible, la versatilité qui fait d'elle l'image la plus exacte, la plus sincère de l'âme humaine, ont été décrits par Ludwig avec une finesse et une exactitude qui ne nous étonnent plus chez celui qui a tracé les portraits de Cardillac, du garde-forestier et de Léa.

Si l'étude de l'action nous avait révélé, dans la structure de la pièce définitive, des qualités de concentration et de fermeté qui manquaient encore aux formes antérieures, l'examen comparatif des personnages nous permet de conclure également qu'il y a, entre les premières rédactions et la pièce des *Maccabées*, toute la différence qui sépare l'ébauche du portrait achevé. Les personnages de Judas et de Léa étaient d'une psychologie sinon plus grossière, du moins encore peu affinée ; ils n'étaient pas encore « stylisés », comme ils le sont devenus plus tard.

Dans la *Mère des Maccabées*, Judas était, au début, un joyeux compagnon, toujours en fête, aimant le vin, et ne songeant nullement à son pays. Il faut, avant qu'il puisse devenir le héros national, qu'il rompe brutalement avec ses compagnons de débauche, et qu'il tourne définitivement le dos à sa vie passée. Cette transformation soudaine, si elle n'est pas invraisemblable, nous inspire pourtant les mêmes doutes qu'à son vieux père Mattathias : « Il renoncerait aux plaisirs du vin ? Il quitterait ses compagnons pour Mattathias ? » Le Judas des *Maccabées*, qui souffre en silence des maux de son pays, et qui, sous une indifférence apparente, dictée par la prudence, cache une volonté ferme et active, attendant le moment favorable pour agir, lui est évidemment bien supérieur.

Et c'est à ce Judas que s'applique le passage où Ludwig répond à une critique de Julian Schmidt : « Schmidt a reproché à Judas d'être un caractère épique, de ne point souffrir. Mais que l'on se mette à la place de Judas ! Dans son orgueil, il croyait être tout ; or, il ne peut maintenant se considérer que comme l'instrument de Dieu, un instrument sans volonté; il doit reconnaître que c'était Dieu qui agissait momentanément en lui, et produisait ce que, dans une orgueilleuse divinisation de soi-même, il considérait comme l'œuvre de sa propre personnalité humaine et finie. Pour une nature comme la sienne, il n'est pas de souffrance comparable à celle qu'il éprouve à ce moment. » (1)

De même la Léa de la deuxième rédaction est tracée en traits plus gros, sa figure a des couleurs encore trop peu nuancées. Elle excite Eléazar à se soulever contre Onias, à le déposer par la force et à le remplacer dans la dignité de grand-prêtre; cela est d'autant plus odieux qu'Onias est faible, mais aime son pays et le représente vis-à-vis du Syrien. Lorsque l'on apporte la nouvelle de sa mort, Léa a le triomphe trop peu modeste, et les flatteuses attentions qu'elle prodigue aux Siméites pour les gagner à la cause d'Eléazar font entendre une note discordante, qui sera heureusement supprimée par la suite. Cette Léa, dont la principale ambition n'est pas de donner à son peuple un libérateur, mais de lui fournir simplement un grand-prêtre, et d'accroître ainsi la gloire de sa maison, ne semble pas qualifiée pour devenir l'héroïne nationale que nous montre le reste de la tragédie. La Léa des *Maccabées*, dès le début, voit, dans la dignité de grand-prêtre qu'elle rêve pour Eléazar, un moyen de seconder les efforts de Judas dans sa lutte contre les Syriens. Son caractère possède ainsi plus d'unité et plus de vraisemblance. La brutalité avec laquelle, dans la deuxième rédaction, elle repousse les prières de Naëmi, l'accuse faussement d'adultère et lui adresse les pires insultes, avant de la faire lapider par le peuple, a de même été atténuée avec bonheur dans les *Maccabées*, où l'accusation d'adultère n'apparaît plus, où la cruauté de Léa est, sinon justifiée, du moins rendue plus vraisemblable, et, par suite, moins horrible, par un orgueil qui, à son paroxysme, voisine avec la folie. Les enfants eux-mêmes,

1) Passage inédit des *Shakesp.-Studien*, cité par Lücke dans les *Preussische Jahrbücher*, XXII, 4, et transcrit par W. Schmidt, p. 139.

dans les *Maccabées,* sont plus naturels, plus naïfs, tandis que, dans la rédaction antérieure, Benjamin a un langage humoristique qui n'est guère en harmonie avec son âge. (1)

LA LANGUE

Et ceci nous amène à signaler en même temps les progrès que révèle en outre la troisième et dernière rédaction sur les deux précédentes au point de vue de la langue. Avant tout le poète s'est préoccupé, comme il l'avait déjà fait dans le *Forestier*, de l'adapter exactement à l'âge, au caractère, à la situation des divers personnages. Il s'est appliqué, en outre, à lui donner la richesse poétique et la couleur locale qui convenaient à une pièce orientale, à concilier ce qu'elle doit avoir de caractéristique avec la nécessité de lui donner une haute valeur artistique. A la fois réaliste, stylisée et poétique, telle est la langue que Ludwig a su créer pour sa troisième rédaction. Nous l'étudierons à ce triple point de vue.

Réaliste, elle l'est certainement plus que dans la deuxième rédaction, s'il est vrai, par exemple, que le langage des plus jeunes fils de Léa soit mieux approprié à leur âge ou aux sentiments qu'ils peuvent éprouver. Ce n'est pas en leur promettant une datte qu'on peut agir sur des enfants qui, au dénouement, iront si vaillamment à la mort. Aussi, ces détails et d'autres semblables, ont-ils disparu de la pièce définitive, où, de même, le récit suivi que Joarim, au 1er acte, fait à son frère, remplace avec plus de vraisemblance et de vivacité le questionnaire pénible et haché que, dans la deuxième rédaction, subissait Benjamin. La langue que parle Léa dans les *Maccabées* est à la fois plus conforme à son caractère, c'est-à-dire plus réaliste, et plus stylisée, moins brutale. Son orgueil s'exprime en termes plus relevés. Elle n'appelle plus « coquin » le messager de la défaite, Naëmi n'est plus une « fille », une femme « adultère » qui « la nuit se glisse auprès des hommes ». Des images peu heureuses ont disparu, comme celles où Léa supplie la Folie de venir faire des grimaces devant ses yeux. D'autre part, les Siméites qui, dans les deux premières rédactions, répondaient par des insultes aux insultes de Léa, l'appelant « Hochmutsgöt-

(1) Cf. W. Schmidt, *op. cit.*, p. 138.

ze » et désignant Judas comme « un chien fils d'une chienne », parlent, à leur tour, un langage moins violent, en harmonie avec celui de Léa elle-même. Judas ne reproche plus à Antiochus de considérer « la terre comme son escabeau », ou ne parle plus, comme dans la *Maccabéenne*, « du fiel dégoûtant » dont sa femme offense les oreilles de Nahor. Une sorte d'humour à la Shakespeare apparaissait çà et là dans la *Mère des Maccabées*. A son parent Aaron qui lui reproche de rester calme et indifférent en présence du triomphe de Judas et de Léa, Boas répondait avec résignation : « Que dois-je donc faire ? Danser et pousser des cris de joie comme quelqu'un qui s'est heurté au tibia ? Si Léa est intelligente, aucun membre de la famille Siméi ne ressentira plus, demain, de douleur au tibia. » De même que la scène même où ces paroles étaient prononcées, cet humour peu relevé a disparu de la pièce définitive, où il aurait introduit un élément discordant.

La langue des *Maccabées* est donc plus stylisée : en se débarrassant des images peu poétiques, des expressions triviales (1), des exagérations, elle s'est modifiée dans le même sens que le caractère de Léa. La conception nouvelle du personnage principal ayant influé sur celle des autres personnages, a amené, dans le langage qui leur est attribué, des modifications inspirées par le même souci de dignité, de noblesse de ton, d'harmonie parfaite entre les sentiments et la langue qui les exprime.

Par un procédé employé déjà dans *La Rose du Presbytère*, Ludwig aime à exprimer un sentiment très vif, et qui prédomine pendant quelques instants, en faisant répéter un mot, une locution particulièrement expressifs, ou qui le deviennent par leur répétition même. W. Schmidt qui indique aussi ce procédé et cite les passages les plus caractéristiques à ce sujet (2) veut en retrouver la trace déjà dans *Mademoiselle de Scudéri*. Cela n'est point entièrement exact. Il y a en effet, dans cette dernière pièce, nous l'avons montré (3), d'assez nombreux passages où un même mot est répété plusieurs fois ; mais il s'agit, le plus souvent, d'une imitation de l'euphuisme de Shakespeare, rarement d'un procédé de style destiné à mettre en valeur un sen-

(1) Par ex. Léa disant à Nathan dans *La Maccabéenne* : « Und du sollst quitt des Schwurs und ledig sein ». G. W., III, p. 452.
(2) Cf. W. Schmidt, *op. cit.*, p. 61 et 139.
(3) Cf. *suprà*, p. 188-89.

timent, une émotion, une idée. Pourtant, le passage où Cardillac, qui veut en vain nier l'existence de Dieu, voit partout son image, nous avait révélé que Ludwig employait en effet déjà ce procédé (1). *La Rose du Presbytère*, à divers endroits (2), nous avait prouvé que l'exemple de Cardillac n'était pas un pur accident, le *Forestier* avait fortifié notre conviction. Mais il était réservé aux *Maccabées* d'utiliser le procédé avec méthode, et d'en faire, de propos délibéré, un auxiliaire important de la peinture des sentiments, particulièrement des émotions ou des passions violentes, de lui donner un développement inusité, peut-être même un peu exagéré.

Ce procédé n'est d'ailleurs point uniforme : il peut revêtir des aspects différents et subir de multiples variations. Ou bien un mot, une expression sont répétés par le même personnage, sous l'empire d'une émotion vive, qui, à un moment déterminé, s'empare de son esprit et l'occupe tout entier. Lorsqu'Amri vient annoncer les sacrilèges commis par Antiochus à Jérusalem et qu'il les énumère avec une horreur croissante, chaque crime nouveau est annoncé par deux mots : *er hat* (*il a*) qui l'accentuent en même temps qu'ils le signalent, et indiquent en outre, par la hâte avec laquelle il les prononce, que le messager est hors d'haleine et que sa voix est à peine capable d'exprimer de telles horreurs : « Le Roi, le Syrien, le Père..., *il a* violé et souillé le temple !... *Il a* souillé le lieu saint avec le sang d'animaux impurs... *Il a* dérobé la Table des pains de proposition, *il a* pris l'autel de l'encens, *enlevé* le candélabre aux sept branches ; *de l'Arche d'alliance il a enlevé la Loi, puis il l'a déchirée* ; ...*de sa main il a déchiré* la Loi... *il l'a enlevée de l'Arche d'alliance et il l'a déchirée ; de ses propres mains il a déchiré la Loi.* » (A. II, v. 707-719 ; cité par W. S.) L'exemple est particulièrement caractéristique. *Il a* est répété dix fois ; en même temps le mot *déchiré* revient cinq fois dans sa bouche, le mot *enlevé* trois fois, l'*Arche d'alliance* deux fois, et *de ses propres mains* deux fois. Il est intéressant en outre pour montrer comment une phrase est décomposée en ses éléments, dont chacun est repris ensuite à part et reçoit une importance nouvelle et particulière. Mais de ceci il sera question plus loin. Un autre passage significatif et qui rappelle celui que nous

(1) Cf. *supra*, p. 179 et 180.
(2) Voir en particulier *supra*, p. 215.

avons noté dans *Mademoiselle de Scudéri*, est celui où Judas, debout sur la statue de Minerve, proclame la gloire et la puissance du Dieu d'Israël. *Huit* fois le mot *Dieu*, deux fois le mot *Seigneur*, sont proférés par Judas (II, v. 876-888) : « *Dieu* seul est le *Seigneur*, le *Seigneur* qui fut et qui est, qui sera éternellement, le *Dieu* d'Israël ; lui, le *Dieu* vivant, le *Dieu* qui n'est pas fait par la main de l'homme, le puissant qui marche sur des colonnes de feu, et qui, lorsqu'il parle, fait trembler les cieux, il dit : je suis ton *Dieu*, et en dehors de moi il n'en est point d'autre. Tu ne dois point adorer d'autre *Dieu* que moi. Tu me demandes, païen, ce que j'ose faire? Je pose mon pied sur ton *Dieu*. Il gît en mille morceaux. Où est sa puissance? Il ne peut s'aider lui-même et vous voulez qu'il vous vienne en aide? Oh ! pauvres suppliants! Oh! *Dieu* plus pauvre encore! » Par deux fois, il brave ses ennemis en leur criant : « *Je suis seul!* », et en les défiant de venir le combattre. (II, 891 et 900), trois fois il proclame que le temps est venu où Israël doit combattre pour son Dieu. Car « *Dieu le veut ! il le veut*, et si *Dieu le veut*, qui peut lui résister ? » (II, 896). Et son cri « *Il le veut* », répété par Jojakim, Simon, Issachar, Usiel, éclate ensuite de mille poitrines et devient, jusqu'à la fin de l'acte, le cri de ralliement et de révolte du peuple juif. Lorsqu'Usiel vient annoncer à Judas que les soldats refusent de combattre, disant en avoir reçu l'ordre de Jojakim, cinq fois au nom de ce fanatique borné Judas oppose le sien, dans un accès de fureur et d'orgueil qui appellera le châtiment (III, 1088-95) ; les circonstances vraiment exceptionnelles et tragiques dans lesquelles la victoire lui échappe, au moment même où elle semblait définitivement acquise, lui arrache sept fois l'exclamation : *ainsi* (*so*) (III, 1125-1130) ; répété trois fois, le mot : *bien, bien, bien* (III, 1137) exprime à la fois toute son amertume et tout le mépris que lui inspire ce peuple d'esclaves ; à trois reprises enfin, dans un suprême éclat de colère dédaigneuse, il montre à ses compatriotes qu'avant lui ils n'étaient *rien, rien, rien* (III, 1145) : « Même *le courage* dans ta poitrine et *la sagesse* de ton cerveau étaient *le courage* et *la sagesse* de Judas. » (III, 1145-46). Il profère ensuite une triple malédiction : « *Maudit* soit le bras qui combattit pour toi ! *Maudit* ce cœur, *Maudits* les yeux qui veillèrent pour vous » (III, 1150-51), provoquant chez Jojakim une triple exclamation d'indignation et d'horreur : « *Entendez-vous ?*

entendez-vous ? entendez-vous ? » (III, 1154). Et pourtant Judas ne veut pas se résigner au naufrage de toutes ses espérances. L'œuvre si péniblement édifiée serait donc détruite ? A la pensée de cette destruction, que le même mot (*zerstört*) exprime quatre fois (III, 1179-81), Judas se redresse, affirme sa résolution de lutter jusqu'au bout, pour remporter la suprême victoire. Mais à ce mot de *victoire*, que Judas lance trois fois comme un défi à la face de Jojakim, répond trois fois, comme un glas funèbre sorti de la bouche de ce sombre et fanatique prophète, le mot sinistre : *mort* (III, 1185-1191). Dans les moments où elle exprime soit ses espoirs ambitieux, soit son orgueil sans bornes, soit sa douleur infinie, Léa, comme Judas, répète volontiers un mot, une expression qui résument en quelque sorte le sentiment qui, au même instant, remplit son âme. Que Dieu lui soit apparu dans une vision, c'est ce dont elle ne peut douter, car elle a entendu sa voix ; trois fois elle insiste et répète : *il parla* (I, 160-161). Lorsque Mattathias annonce l'intention de maudire son fils renégat, Léa voit aussitôt les conséquences funestes qu'un tel acte aurait sur les destinées futures d'Eléazar ; elle s'efforce d'en détourner son époux et, en répétant cinq fois le mot : *Maudire* semble vouloir lui montrer toute l'horreur d'un tel dessein : « *Maudis-le*, ton propre enfant ! pourquoi ne le *maudis-tu* pas ? Ne dois-tu pas le *maudire* ? Jojakim ne l'exige-t-il pas ? Soit ! *Maudis*-le ! Mais tu devras me *maudire* avec lui. » (I, 687-690).

Sa douleur, lorsqu'Amri et les Siméites lui arrachent ses enfants, s'exprime par l'appel répété trois fois, et chaque fois avec un accent de désespoir plus déchiré et plus impuissant : « *Mes enfants ! Mes enfants ! Mes enfants !* (III, 1565-66). Cet appel qui fait suite presqu'immédiatement au défi imprudemment lancé vers le ciel : « J'ai encore *des enfants* ! » (III, 1562), sera bientôt suivi, à l'acte IV, d'un nouveau cri plaintif : « Oh ! *enfants ! mes enfants !* » (v. 1655). Les supplications qu'elle adresse à Antiochus, afin qu'il laisse la vie sauve à ses fils, reproduisent la marche ordinaire de la prière, qui répète et insiste : « *Seigneur*, sois un homme ! Tu avais une mère, et tu *pleuras* quand elle mourut ! *Certainement, tu pleuras ! Seigneur*, tu as toi-même des enfants, *et tu les aimes, Seigneur ! certainement tu les aimes ! Seigneur !* (V, 2105-108). Elle renouvellera deux fois encore cette prière qu'elle vient d'adres-

ser à Antiochus de se montrer humain ; deux fois encore elle le suppliera : « Sois *un homme !* Cette fois seulement ! Sois *un homme* ! » (V, 2132-33). Mais quand elle le verra inexorable, elle cessera de supplier, pour redevenir l'altière Léa : « Tu es un *bourreau*, un lâche *bourreau*, qui se laisse *insulter* ! Si tu étais un *homme*, je ne vivrais déjà plus, je ne pourrais plus t'*insulter !* » (V, 2127-2130). — Eléazar enfin, dont l'âme est, elle aussi, tourmentée par les passions, par un procédé analogue, insiste sur un mot, une expression. A sa mère qui lui raconte sa vision : « *Et tu vis... que vis-tu...* alors ? » (I, 162-63). A son tour, à l'acte V, il supplie le roi, et sa prière présente le même procédé : « *Seigneur, laisse-les vivre, Seigneur, laisse-les* ! Pour l'amour de moi, *Seigneur, laisse-les vivre, vivre* pour leur Dieu. *Seigneur, vois* : je suis leur frère, *vois*, leur *peuple* est mon *peuple*, *vois*, leur *Dieu* est mon *Dieu* ; je dois partager leur sort quel qu'il soit ! » (V, 2145-149). Enfin, il déclare fièrement à Antiochus : « *Regarde-nous*, tyran, qui te crois *vainqueur, regarde-nous : C'est nous* qui sommes *les vainqueurs.* » (V, 2176-77).

Les exemples pourraient être multipliés (1). Mais ceux qui précèdent suffisent à démontrer l'existence du procédé. Il en est un autre qui consiste, lorsqu'un personnage a prononcé une phrase, à la lui faire reprendre ensuite en détail en la décomposant, soit pour la préciser, soit pour donner à chacun de ses éléments, par cette répétition même, une plus grande importance. L'exemple du message d'Amri, cité plus haut, doit être aussi examiné à ce point de vue. Antiochus a pris la Loi dans l'Arche d'Alliance, puis l'a déchirée de ses mains. Tout, dans cette phrase, est important, contribue à aggraver le crime d'Antiochus ; et Amri reprend, pour les mettre successivement en relief, chacun de ces détails ; il a *enlevé* la Loi ; il l'a prise dans *l'Arche d'Alliance*, puis il l'a *déchirée :* c'est de ses *propres mains* qu'il l'a déchirée ! » De même Léa : « Eléazar *va se lever comme le soleil* ; il *va se lever* ; *comme le soleil*, il s'avancera dans l'éclat de ses exploits ! » (III, 1539-43) Et plus loin : « Le Seigneur *est près de vous !* le Seigneur voit comment vous souffrez, dans le souffle de la tempête il *est près de vous* ! »

Mais, le plus souvent, c'est dans le dialogue que ce procédé

---

(1) P. ex. III, 1539-43 : *Sonne* (3 f.) ; III, 1072-73 : *heilig* (3 f.) ; III, 1432-1455-1456, 1466 : *richten* (4 f. par le même Amri).

joue un rôle tout à fait important. Un personnage reprend un mot, une expression, une phrase d'un autre personnage, soit pour les confirmer ou les renforcer, soit, au contraire, pour leur donner une interprétation différente ou les faire servir à l'opinion contraire. Et lorsque c'est un groupe du peuple ou le peuple tout entier qui, comme aux actes II et III, se fait ainsi l'écho des paroles d'un personnage, l'effet théâtral et dramatique est vraiment puissant. Les exemples du procédé étant extrêmement nombreux, nous nous bornerons aux plus significatifs. Léa raconte sa vision à Eléazar : « Et *autour du chapeau s'enroulait comme une guirlande la couronne de David* ». — Eléazar : « *La couronne de David ? Autour du chapeau d'Aaron s'enroulait comme une guirlande la couronne de David ? Autour du chapeau* du grand-prêtre... Léa : « *La couronne* royale » (I, 168-173) (1). Usiel vient annoncer à Judas que « les soldats déclarent ne pas vouloir combattre, car le sabbat est proche ; *personne ne doit* combattre, et ils *invoquent* les ordres de Jojakim. » Alors Judas : « *Personne ne doit... le sabbat... ils invoquent*... qui ? » — Usiel : « *Jojakim* ! » — Judas : « *Jojakim !* Celui-là ? Tu as mal entendu ! C'est Judas qui commande. Et.... ils *invoquent*..... » (III, 1083-89) (2). C'est ensuite Simon qui vient, en apportant la nouvelle des victoires de Judas, détruire les prédictions d'Amri, et, reprenant les mots de ce dernier, leur donne précisément une interprétation opposée :

A. : Le Seigneur *jugera* !
S. : *Jugera ?* Le Seigneur a déjà *jugé*.
A. : Il *jugera* ! Il *jugera* à *Ammaus !*
S. : Il a *déjà jugé à Ammaus ;* là-bas, à *Ammaus*, le Seigneur a *déjà jugé !*
A. : Attends qu'Antiochus soit *revenu* d'Elymais !
S. : Il est *revenu !*
A. : Et il vous *jugera* terriblement !
S. : Celui-là ne peut plus *juger*, que le Seigneur a déjà *jugé !* (III, 1431-67).

C'est ensuite, au contraire, Nathan, c'est, un peu plus loin,

(1) Cf. en outre : à l'acte I, v. 150-151, 161-162, 162-163
à l'acte II, v. 710, 912-913, 915-916.
à l'acte III, v. 1072-73.
(2) Autres exemples : A. III, v. [illegible]-1310 ; 1351 et 13[illegible]

Jojakim, qui, de retour du champ de bataille, vont, en reprenant ses paroles, contredire les affirmations de Léa, et détruire l'une après l'autre les illusions auxquelles se rattache désespérément son espérance.

L. : Là-bas, à Ammaus, se tient le puissant Judas !

N. : Là-bas, à Ammaus, ne se tient plus aucun Judas !

J. : Judas....

L. : A vaincu....

J. : Le Seigneur a frappé le criminel....

L. : Le Syrien....

J. : Judas !

L. : Insensé ! Tu as mené le peuple à sa ruine....

J. : C'est toi qui l'as conduit à sa ruine. (III, 1511-27).

Enfin, lorsque Naëmi, pitoyable à l'infortune de son ennemie, essaie de relever son courage et de lui donner un peu d'espoir, ses paroles éveillent dans l'âme de Léa un écho qui se traduit dans ses paroles.

N. : *Bois,* maîtresse !

L. : La mère *boire*, alors que les enfants souffrent de la soif !

N. : Pour tes enfants même répare tes forces, afin de les *sauver !*

L. (*comme effrayée*) : *Sauver ?* Que dis-tu ? les *sauver ?*

N. : Le roi est un être humain; il *rendra* (2) les enfants à tes supplications.

L. : Il *rendra*.... es-tu un ange ? Les *rendra*-t-il ? oui ! il les *rendra* !

N. : Tiens, *bois* afin que tu reprennes tes esprits.

L. : Donne ! donne la *boisson*. Pardonnez-moi, mes enfants, si je *bois* ! Je ne *bois* que pour vous *sauver*. (IV, 1695-1711).

Dans la certitude de la victoire remportée en mourant par ses enfants, Léa retrouve toute son énergie, puise le courage de tenir tête à Antiochus et de le traiter en vaincu :

A. : Délie Benjamin de son serment, femme; obéis, *sauve-le*..

L. : *Sauve-toi* toi-même !

A. : Et il sera *grand*....

L. : Il est plus *grand* que toi !

A. : Donne-lui la *vie* !

---

(2) L'auxiliaire seul (*er wird*), est répété dans le texte (4 fois). Dans la traduction, seul le verbe véritable pouvait être répété.

L. : Il sera plein de *vie*, alors que déjà les ténèbres de la mort t'entourent ! (V, 2213-16).

Parfois un mot est repris non par un seul personnage, mais par plusieurs; dans ce cas, chacun lui attribue un sens particulier, ou bien le répète avec une intonation particulière correspondant à une nuance différente du sentiment évoqué par le mot prononcé. Au premier acte, Jojakim vient annoncer la mort d'Onias. Cette nouvelle, aussi inattendue que lourde de catastrophes prochaines, ne peut manquer de susciter, dans l'âme de ceux qui l'apprennent, des sentiments différents. C'est donc par l'intonation, le geste, l'attitude, que chacun de ceux qui répètent le mot : « Mort » révèlent la signification qu'ils lui attribuent respectivement.

J. : Onias est *mort* !

Mattathias : *Mort ?*

Siméi : *Mort ?*

Léa : *Mort ?* (I, 386).

Tandis que chez Mattathias cette exclamation exprime une douleur sincère et désintéressée, chez Siméi elle trahit déjà la crainte secrète de voir la dignité de grand-prêtre passer à la famille rivale, tandis que chez Léa elle révèle une joie soudaine et intime, car la mort d'Onias indique que la gloire d'Eléazar est prochaine.

Enfin, dans les scènes populaires des 2me et 3me actes, c'est tantôt un groupe du peuple, tantôt la foule tout entière qui reprennent en chœur les paroles d'un personnage, pour les approuver et les renforcer. Ici les deux scènes seraient à citer presque en entier. Nous nous bornerons à quelques exemples :

A l'acte II, le cri de Judas : *il* (Dieu) *le veut*, devient le cri de ralliement, cent fois répété, du peuple juif! — Avec Usiel la foule réclame *des armes* ! (6 fois).

A l'acte III, à la suite des divers personnages qui, successivement, prennent la parole, le peuple fait entendre sa voix comme un écho :

Les armées de Beth Oron ! d'Ammaus (1310).

Un miracle ! fais un miracle ! (1321).

Il nous enlève nos fils ! (1351).

Sacrilège ! sacrilège ! (1383).

Il a devancé le Seigneur, il l'a devancé ! (1388).

Il l'a raillé. Il l'a méprisé ! (1391).

Malheur à Jacob ! Malheur au peuple d'Israël, s'il ne retourne volontairement à la Loi divine ! (1399-1400).

Oui, lapidez-les ! (1475) (1).

Il nous est maintenant facile de voir comment Ludwig est arrivé à concevoir et construire des scènes d'ensemble aussi dramatiques et qui ne soient pas, comme le lui a reproché à tort Gutzkow (2), de simples finales d'opéra. Lorsqu'il écrivait à son ami Ambrunn qu'il se proposait, dans les *Maccabées,* de faire collaborer les moyens de l'opéra avec ceux du drame, il ne songeait nullement à subordonner le second au premier; il n'a jamais eu cette idée; bien au contraire, pour lui, comme pour Hebbel, et contrairement à la conception wagnérienne, dans l'œuvre dramatique moderne la poésie et le drame devaient conserver la première place, et les motifs empruntés à l'opéra devaient leur être subordonnés. Un passage des *Shakespeare-Studien* s'exprime très clairement à ce sujet : « Qu'est-ce que le théâtral ? Il me semble que cette notion en renferme deux autres : l'une concerne les efforts tentés par le poète en vue de remplir d'une manière pittoresque les cadres du tableau scénique ; c'est là le mauvais théâtral ; l'autre est celle qui se préoccupe du jeu des acteurs, et c'est là le bon théâtral, car il est en même temps dramatique. Le premier est celui de l'opéra, le second celui du drame parlé. Gœthe, dans sa *Dissertation sur Shakespeare,* comprend, sous le nom de théâtral, surtout la première catégorie » (3). Dans un passage inédit du même ouvrage, il proscrit la musique dans le drame avec la plus grande décision (4). Il est donc bien certain que ni le son des trompettes, ni la présence sur la scène d'un très grand nombre d'acteurs et de groupes populaires ne doivent être assimilés, comme l'a fait Gutzkow, aux procédés de l'opéra. Ludwig, même en empruntant à l'opéra certains procédés, certains motifs extérieurs, a voulu rester, avant tout, et il est resté surtout poète dramatique. Le procédé du « dialogue polyphonique » dont nous avons ci-dessus donné de nombreux exemples, est, en particulier, d'ordre dramatique pur ; il ne doit rien à l'opéra, bien qu'il

---

(1) Cf. en outre : v. 1300 : Cendres ! Cendres ! — 1302 : Sauve ! — 1320-22 : Sauve nous ! — 1334-35 : Il réfléchit. — 1361-64 : Que le Seigneur a élu ! — 1392 : Il l'a fait ! Il l'a fait ! — 1405 : Allons vers les Syriens et faisons-les entrer ! — 1410-13 : A quoi ? — 1425 : Victoire ! Victoire !

(2) Gutzkow : *Dionysius Longinus,* p. 78 : « Geradezu ein Operntext mit rauschenden Finales ».

(3) G. W. V, 457-58.

(4) *Shak.-St.*, Heft 3, p. 24 ; cf. *suprà* : *Introduction littéraire*, p. 25-26.

aboutisse à des effets sensiblement analogues ; il a été conçu et analysé comme tel par le poète. « Il existe des conversations entre trois ou plus de trois personnes. Lorsque deux ou plusieurs personnes sont unies contre une ou plusieurs autres, c'est-à-dire agissent sous l'impulsion d'une même idée et pour atteindre un même but, il ne s'agit que d'un dialogue ; comme par exemple un chant à deux voix, qui est exécuté par plus de deux chanteurs. C'est seulement lorsque trois personnes ou plus parlent chacune avec une intention particulière ou que trois séries différentes de sentiments, d'aspirations, et de conceptions s'expriment à côté les unes des autres, dans la même conversation, soit pour se modifier réciproquement, soit pour seulement s'opposer, que l'on peut parler d'un *trialogue*. C'est dans des scènes de ce genre que la vie proprement dramatique est le plus intense et aussi dans des *phrases polyphoniques* de cette sorte, où des voix différentes, en des rythmes différents, et chacune conservant son originalité, se rencontrent et se croisent. Ce dialogue polyphonique est particulièrement efficace lorsque le nombre des voix indépendantes s'élève peu à peu, d'un petit nombre ou d'une seule, jusqu'à former un ensemble. » (1) Après avoir cité comme exemple le deuxième acte des *Maccabées*, plusieurs scènes du *Forestier*, le *Roi Lear* (2), et indiqué que « de telles scènes sont difficiles à arranger », il insiste encore pour en montrer les puissants effets dramatiques : « Plus ces diverses séries sont mises aux prises avec violence, plus elles sont différentes, c'est-à-dire plus il y a entre elles de contrastes et plus ces contrastes sont puissants et violents, plus aussi est grande la vie dramatique, et, par suite, plus grand est l'effet. Les scènes où les mêmes contrastes sont exposés par une seule voix ne produisent que peu d'effet. Aussi est-il nécessaire de contraster d'une certaine manière les caractères, ne fût-ce qu'extérieurement, sous le rapport du tempérament ou de la force » (3).

(1) G. W., V, 430. Cf. *suprà, Introduction littéraire*, p. 24-25.

(2) « Eine Art polyphonisches Finale der 2. Akt der *Makkabäer*. Auch im *Erbförster* sind mehr solcher Szenen. Sie sind schwierig zu arrangieren. Im *Lear* usw. » (*Shaks.-St.* II, 1, 45). Inédit.

(3) « Je näher sich diese verschiedenen Reihen auf den Hals rücken, je verschiedener sie sind, also je mehr Contraste und je stärkere und je heftigere, desto grösser ist das dramatische Leben und damit die Wirkung. Die an sich wenig wirkenden Szenen, in denen einstimmig dasselbe verhandelt wird. Desshalb schon ist wenigstens eine gewisse Contrastierung der Charaktere, wenn auch nur äusserlich, in Temperament oder Kraft usw. notwendig. Hier muss die Stimmung das meiste tun ». (*Shaks.-St.* I, p. 45). (Inédit).

Une telle conception du « dialogue polyphonique » doit avoir, naturellement, une influence considérable sur la structure de la phrase et du vers. Comme son modèle Shakespeare, Ludwig se préoccupe de mettre en harmonie avec le caractère de chaque personnage non seulement la langue qu'il lui fait parler, mais encore la construction même de la phrase, sa longueur, sa forme : « D'une manière générale, Shakespeare, comme les anciens, préfère la phrase ample et soutenue. Les phrases courtes en sont d'autant plus expressives. Je crois, et il me faudra le rechercher, qu'une phrase en moyenne plus longue ou plus brève constitue un attribut essentiel des caractères shakespeariens. Brutus n'a-t-il pas des phrases plus longues que Cassius? Tout d'abord, dans le dialogue, surtout lorsqu'il exprime une émotion, il y a un certain désordre lyrique, souvent une modification de la construction logique. Le contenu du dialogue et du monologue, les communications diverses qui forment ce contenu sont décomposés et disposés de telle manière que toujours persiste une tension, et que l'on ne connaît pas la chose avant que le dernier mot de la communication a été prononcé. A ce moment, les phrases particulières sont, en quelque sorte, émancipées, de même que les doigts de la main d'un bon joueur de piano » (1). N'avons-nous pas dans ce passage la clef de la construction, en apparence si touffue et si désordonnée, en réalité si savante, et, en même temps, par un prodige d'habileté, si claire, des scènes de Modin (Jojakim annonçant la mort d'Onias à l'acte I, et Amri la profanation du temple par Antiochus à l'acte II ; la scène de l'autel édifié, puis renversé, à l'acte II ; la deuxième moitié de l'acte III), et de celles qui, au dernier acte, se déroulent sous la tente du roi? Poussant à l'extrême le procédé qu'il avait découvert chez Shakespeare, il échelonne, en effet, savamment, dans un apparent désordre lyrique, soit les nouvelles apportées par les messagers, soit les sentiments exprimés par les personnages. Léa, par exemple, ne s'avoue vaincue, au 3me acte, qu'après une longue et inutile résistance; c'est alors seulement qu'elle exprime, brusquement, les véritables sentiments que, très longtemps, elle a essayé de dissimuler, passant, sans transition apparente, des cris de joie à l'aveu d'impuissance :

---

1 G. W., V. 144 ; *Sk. u. Fr.* 107.

« Debout, filles d'Israël ! pour la danse triomphale ! » Et aussitôt après : « Malheur à moi et malheur au jour qui m'a vu naître ! » En outre, les phrases courtes l'emportent de beaucoup dans ces divers passages ; et non seulement elles sont assez souvent constituées par un seul vers, mais encore il arrive qu'un même vers soit coupé en deux, trois ou même quatre fragments, qui peuvent être répartis entre quatre personnages. Nous avons cité déjà (Cf. p. 367), le vers 386, où successivement Jojakim, Mattathias, Siméi et Léa prennent la parole et répètent le mot : *mort*. Ce cas est, il est vrai, très rare (v. 782 et 1489), mais les exemples de vers coupés en deux ou trois fragments répartis entre deux ou trois personnages ne le sont pas. Si nous considérons comme les plus mouvementées les scènes de Modin désignées plus haut, une étude comparative des vers coupés nous fournira les résultats suivants :

La scène du message de Jojakim (Acte I, v. 374 à 559) renferme un vers divisé en quatre fragments (v. 386), cinq divisés en trois fragments, trente divisés en deux fragments, (soit, pour cette dernière catégorie, 16 %) ; la scène du message d'Aaron (acte II, 690 à 957) contient : 1 vers divisé en quatre fragments (vers 782), treize divisés en trois fragments, quarante-six divisés en deux parties (soit 17 %) ; enfin la scène des messages successifs et contradictoires de Simon, Nathan et Jojakim (acte III, 1422 à 1566) renferme : un vers en quatre tronçons (vers 1489), neuf en trois parties, trente et un en deux parties (soit, pour ces derniers, plus de 21 %). Par contre, la scène du champ de bataille d'Ammaus (première moitié de l'acte III), pourtant mouvementée, mais où les personnages et les coups de théâtre sont moins nombreux, ne renferme aucun vers divisé en plus de deux fragments ; les vers divisés en deux parties n'y figurent eux-mêmes que dans une proportion d'à peine sept pour cent (vers 358 à 1253). Le début de l'acte premier, jusqu'à l'arrivée de Jojakim (vers 1 à 373), très mouvementé lui-même, et où les personnages sont, en outre, très nombreux, ne renferme pourtant que quarante-cinq vers divisés en deux parties (soit 12 %), trois vers divisés en trois fragments ; aucun vers n'a un plus grand nombre de divisions.

En envoyant à Edouard Devrient le manuscrit de sa pièce, Ludwig signalait lui-même que « l'ïambe, souvent trop haché,

devait être rendu plus fluide dans l'intérêt des acteurs. » (1) Cette dernière précision est à la fois importante et intéressante. Importante, car elle montre que, seul, ce motif aurait pu l'amener à modifier sa conception, et qu'elle lui tenait donc particulièrement à cœur; intéressante, en ce qu'elle nous montre combien Ludwig attribuait d'importance à la collaboration de l'acteur et du poète, et se préoccupait de rendre le jeu du premier aussi facile que possible, afin qu'il fût d'autant plus parfait. Malgré tous ses efforts, la tâche des acteurs reste encore très difficile à remplir. W. Schmidt signale avec raison combien, dans les *Maccabées*, le rythme lui-même est en harmonie avec les sentiments des personnages et contribue à en rendre l'expression plus vigoureuse et plus claire. Mais cela exige, de la part de l'acteur, un sentiment profond du rythme et de ses relations avec la pensée ou l'impression; or, un tel sentiment est rare, et c'est pourquoi cette pièce, où le rythme a une telle importance, ne peut produire tout son effet qu'à la condition d'être jouée par d'excellents interprètes. Les mêmes motifs qui lui faisaient couper les vers en deux ou plusieurs parties amènent Ludwig à faire de *l'enjambement* un usage fréquent (2), souvent hardi — il va jusqu'à couper un mot en deux à la fin d'un vers — 794, 915) ; quatre vers, brusquement interrompus, sont restés incomplets, et, sans aucun doute, intentionnellement (v. 156, 169, 568, 1033) ; la césure, selon le sentiment, avance ou recule, transporte les repos à des places variables, et toujours à l'endroit le mieux choisi pour que ce sentiment soit mis en son plein relief. En cela encore Ludwig s'est inspiré très habilement de Shakespeare, dont il dit : « Les mouvements divers des émotions se reflètent chez Shakespeare jusque dans le rythme du vers. Dans le premier monologue d'*Hamlet*, le vers avance par secousses, à courts intervalles, comme la respiration de quelqu'un qui gémit. » Aux exemples commentés par W. Schmidt (dialogue de Léa et d'Eléazar, puis de Léa et de Judas au premier acte, monologue de Léa au 4me acte), on pourrait en ajouter beau-

---

(1) G. W., VI, 365.

(2) W. Schmidt (*op. cit.*, 63), écrit à ce sujet : « Das kühn und weit ausgedehnte Enjambement, wie man es in den *Makkabäern* oft antrifft, in inhaltlicher Eigenart wohl begründet ».

coup d'autres où le rythme nous apparaîtrait mis avec le même soin jaloux en harmonie avec le sentiment. Nous nous bornerons à signaler, comme particulièrement caractéristiques, les exclamations ou mots répétés deux ou plusieurs fois, et qui interrompent intentionnellement le rythme ïambique. Ainsi par exemple :

v. 907 et 911 : Waffen ! Waffen ! Waffen !
912 : Schmach ! Schmach !
1125-30 : So untergehen ? so, Volk... so an der Spitze... so..., so.
1137 : Recht ! Recht ! Recht !
1147 : Nichts ! nichts ! gar nichts !
1155 : Hört ihr ? hört ihr ? hört ihr ?
1565-66 : Meine Kinder ! Meine Kinder ! Meine Kinder !

Indiquons enfin, parmi les passages où le changement de rythme est particulièrement expressif :

1072-73 : *Tod* über euch, ihr Rasenden, *ist's wahr !*
Heilig getan ? *Heilig ?*
2214-16 : *Rette* dich selbst !... Und, er *soll gross*...., Er ist
Grösser, als du... Gib ihn dem Leben !... *Leben*
Wird er, wenn dich des Todes Nacht umfängt.

N'avons-nous pas le droit, après cette analyse un peu longue et aride, mais nécessaire, de proclamer que Ludwig a mis, au service de son observation si exacte et si profonde du cœur humain, une langue d'une extrême habileté technique, et, en même temps, parfaitement adaptée à la vérité psychologique ? Et n'avions-nous pas raison de dire qu'il n'avait songé à emprunter à l'opéra que ses moyens extérieurs, mais en se réservant de laisser à la poésie le rôle essentiel, et de lui faire exprimer, par ses propres moyens, la presque totalité des sentiments humains ?

Mais cela n'a-t-il pas été au détriment de la poésie ? Un vers si savamment construit — ou disloqué selon les cas, — ne cesse-t-il pas d'être poétique ? Il est facile de voir, à la simple lecture des *Maccabées*, qu'il n'en est point ainsi, et que la langue de cette pièce est d'une richesse poétique incomparable. Cette richesse est due surtout aux images que l'auteur y a répandues à profusion, et dont l'abondance, loin de nuire à la vie dramatique et à la vérité psychologique, contribue au contraire à rendre l'une plus intense, l'autre plus profonde. Dans

un sujet biblique, les images ne pouvaient être empruntées qu'à la Bible même, ou s'en inspirer; dans une action qui se déroule en Judée, les paysages d'Orient, la faune et la flore du pays des Hébreux devaient fournir au poète ses images descriptives. Une étude de la langue poétique dans les *Maccabées* devrait donc envisager successivement : les images empruntées à la Bible, ou qui s'en inspirent, et les images descriptives, dans la mesure où elle contribuent à la couleur locale et, par suite, au réalisme de l'œuvre.

W. Schmidt, tout en se défendant de faire une étude qui conduirait trop loin, croit pouvoir affirmer cependant que Ludwig s'est, en ce qui concerne la langue, les images, les procédés de style, assimilé la manière juive. Il se fonde, pour porter ce jugement, sur deux ouvrages parus peu de temps avant le sien (1). Mais une simple lecture de la Bible suffit à nous convaincre. Schmidt cite lui-même (2) quelques passages puisés directement dans la Bible. Ainsi Mattathias donne sa bénédiction à Eléazar dans les mêmes termes qu'Isaac à Jacob : « Que soit béni celui qui te bénit, et maudit celui qui te maudit ! » Il meurt en prononçant les mêmes paroles que Siméon au 2me chapitre de l'Evangile selon Saint Luc : « Et maintenant, Seigneur, laisse ton serviteur mourir en paix ! » Ces exemples pourraient être évidemment multipliés. Et si l'on ne peut, pour chacun d'eux, retrouver l'origine d'une manière aussi précise, l'inspiration, le ton biblique n'en sont pas moins certains. Nous ne donnerons que quelques citations caractéristiques:

570-71 : La main du Seigneur s'est soudainement abattue sur sa tête....

877-881 : Le Dieu qui fut, qui est, qui sera éternellement...., qui s'avance sur des colonnes de feu...., qui fait trembler le ciel quand gronde son courroux.

904-906 : Il secoue mon bras, et de mon bras la pâle mort tombe comme le fruit de l'arbre, et les gémissements sortent de lui comme une grêle..........

935-39 : Judas ! mon fils ! mon cœur résonne comme la harpe sous la main du harpiste !........

---

(1) Fiebig : *Altjüdische Gleichnisse*. Tübingen u. Leipzig, 1904 (en partic. p. 95 et 96). — Wünsche : *Die Bildersprache des Alten Testaments*. 1906.

(2) W. Schmidt, *op. cit.*, 131-32.

1649-52 : Le Seigneur fait ce qui lui plaît ; il ferme le rideau de ses nuages comme le font les puissants du monde......

1763 et s. : « Petite rose d'Aaron ! Lys du jardin de Salomon !.... (*Cant. des Cantiques*, II, 1).

2180-84 : (Vers chantés avant de mourir par les fils de Léa).

2281-82 : ...« Le Seigneur n'a pas besoin de l'homme fort ; il anime de son souffle la faiblesse, et elle devient victorieuse...».

W. Schmidt cite en outre, comme imitation du style des écrivains juifs, les deux passages du troisième acte où Boas essaie de prouver au peuple que Judas a violé la volonté divine par intérêt personnel, et conduit son pays à la ruine pour satisfaire son ambition et celle de sa famille. Ce style se caractériserait par les nombreuses questions et par le geste qui accompagne volontiers la parole. Nous y relèverons, en outre, des images bibliques caractéristiques :

« Seigneur, qui suis-je pour oser parler devant ton peuple ? Et pourtant tu m'enlèves toi-même le vêtement de l'humilité, et tu le poses sur ma tête, comme un casque, afin que je sois *en colère du courroux* du juste (den Zorn zu zürnen des Gerechten) (v. 1336-1341)....

1374-75 : Il est écrit : Le Seigneur veut sauver son peuple quand les temps seront accomplis......

1393-98 : Dieu lui-même a livré Israël aux mains des ennemis. Il le châtiera avec des scorpions, il détruira toute sa moelle.... Malheur, malheur aux descendants (à la semence) de Jacob, malheur au peuple d'Israël, s'il ne retourne volontairement sous la main de Dieu ! » (1).

Par cette accumulation d'images empruntées à la Bible ou qui s'en inspirent, Ludwig a su nous montrer le peuple juif jusqu'au plus profond de l'âme, jusque dans sa manière habituelle d'exprimer sa conception du monde et de Dieu, de manifester

(1) Dans l'edition des *Makkabaer* qu'il a publiée dans la collection des *Meisterwerke der deutschen Buhne* (Leipzig, Hesse), A. Stern indique que Ludwig a su donner à sa langue un ton biblique qui rappelle en particulier les livres des *Rois* et des *Prophètes* et les *Psaumes*. Il fait les rapprochements suivants : Vers 152 et *Rois*, I, 19, 12 ss.
277 et *Maccabées*, II, 4, 10.
383 ss. et *Rois*, II, 18, 19, et *Samuel*, I, 17, 4 ss.
680 et *Isaïe*, 20, 4.
1723 ss. et *Ruth*, 1, 16.
1903 ss. et *Juges* 5, 20

ses sentiments. De même qu'il a su, au centre de l'œuvre, placer cette observation fidèle de la loi du sabbat qui est l'expression la plus parfaite de la religion, et, par suite, de l'âme juive, de même il a retrouvé la langue et les images les plus susceptibles d'évoquer, avec la plus grande fidélité, la psychologie de ce peuple à un moment critique de son histoire. Les détails extérieurs, les images descriptives, le vocabulaire lui-même, contribuent à leur tour à faire naître l'illusion, à la rendre aussi complète que possible.

S'il était vraiment nécessaire, pour expliquer l'exactitude des paysages évoqués par la pièce des *Maccabées*, d'admettre que Ludwig dut avoir recours à des ouvrages sur la Palestine, on pourrait en effet supposer qu'il consulta les deux ouvrages mentionnés par W. Schmidt (1). Mais la Bible pouvait, à cet égard, le renseigner suffisamment; il a dû, en tout cas, s'en inspirer comme pour les images purement bibliques. Et c'est pourquoi, ici encore, il a su vraiment nous transporter en Palestine. La puissance d'évocation de paysages, de formes et de couleurs que nous révèle la pièce ne saurait d'ailleurs nous surprendre; nous connaissons, par ses propres déclarations, la manière dont les figures de ses drames se présentaient à lui, dans une vision hallucinatoire, avec des formes, des attitudes et des couleurs caractéristiques, et qui leur restaient définitivement attribuées dans son imagination. Judas debout sur les débris de la statue d'Athénè, brandissant son épée et bravant les Syriens; les Juifs offrant leur poitrine nue aux ennemis et se laissant immoler sans défense; Léa frappant des cymbales, attachée au sycomore, ou faisant prononcer par ses fils le serment qui les condamne à la mort, ces figures, ces tableaux ont été vus par le poète avant d'être retracés sur le papier. Il en est de même pour les paysages de la Palestine qu'il fait surgir devant nos yeux.

Au-dessus de la ville de Modin se perdent dans le lointain de l'horizon les lignes dentelées des montagnes de Judée, les palmiers se dressent sur les hauteurs; dans la vallée des térébinthes où, aux temps glorieux des ancêtres, David triompha de

---

(1) W. Schmidt, *op. cit.*, 140, cité comme ayant été utilisés par Ludwig : Schubert : *Reise in den Orient* (Noté par le poète dans son *Hauskalender* du 22 Décembre 1850), et K. v. Raumer : *Palästina*. 1835.

Goliath, Eléazar entend, la nuit, des chants mystérieux qui l'entourent comme des voix prophétiques (v. 178-180) ; l'air murmure pendant la nuit dans les cimes des palmiers (158-159), qui, pendant le jour, procurent une ombre reposante, cependant que la brise légère venue des sommets neigeux du Liban rafraîchit le corps et l'esprit (364-68) ; c'est dans les déserts rocheux que Judas rassemblera son armée (928) ; les soldats d'Antiochus sont si nombreux que leurs chevaux tarissent le Jourdain quand ils y viennent boire ; Léa court après ses enfants dans les chemins creusés entre les rochers, et que bordent les sycomores ; puis, attachée à un sycomore, elle exhale dans la nuit étoilée ses plaintes impuissantes ; c'est ensuite la lune qui se lève au-dessus de Jérusalem, d'où parviennent, comme un écho affaibli, les chants de pénitence et de supplications : « ils viennent de là-bas, là où l'astre de la nuit envoie, au-devant de lui, sa douce vapeur argentée, et dessine la large et obscure colline derrière laquelle il se lève : Cette colline, c'est le Jardin des Oliviers, et c'est là que dort Jérusalem. . . . Et là-bas, dans la vallée, je vois la blancheur des tentes du roi. » (v. 1714-1720). Et c'est au milieu de ce paysage incomparablement poétique, en face de la ville sainte dont la masse sombre se devine plutôt qu'elle ne s'aperçoit, que Léa tombe à genoux devant Naëmi et lui demande pardon. C'est ensuite le tableau, moins poétique mais d'un réalisme saisissant, de Jérusalem, où la lune éclaire des rues jonchées de malades et de mourants qui embrassent, dans un dernier accès d'espoir, les genoux de Judas ; c'est la tente d'Antiochus, d'abord brillamment illuminée, mais dont les lumières s'éteignent successivement, sous le souffle de l'orage déchaîné par la colère divine ; c'est la rouge lueur du bûcher qui attend ses victimes. Et si l'orage, dont les éclairs illuminent la scène, n'a rien d'oriental, il complète, à la fin de la pièce, un ensemble de paysages, de tableaux ou de visions qui, au mérite essentiel d'être très vrais et très poétiques, joignent celui, non moins important, de transporter le spectateur dans un cadre et dans une atmosphère où les évènements, les sentiments, les passions reçoivent à leur tour leur maximum de vérité et de poésie.

Et cependant, la vision de Léa, l'orage qui gronde à la fin du 5me acte, comme au dénouement du *Forestier*, ont semblé à certains critiques d'un effet trop théâtral, ont été blâmés comme des accessoires trop commodes et trop extérieurs, comme

une intervention déplorable du mauvais surnaturel dans une pièce historique sérieuse. Ludwig a défendu sa conception du merveilleux dans un passage composé vers la fin de sa vie, et qui, par sa netteté, pourrait servir de point de départ à une étude sur le merveilleux dans le théâtre de Ludwig, particulièrement dans le *Forestier* et dans les *Maccabées*. Après avoir signalé que Shakespeare choisit de préférence des sujets légendaires, « des sujets dont le merveilleux permettait de faire équilibre à la violence tragique de l'action », il ajoute : « J'ai, moi aussi, procédé de la même manière; je ne croirais devoir me le reprocher que si l'atmosphère de surnaturel qui apparaît dans les *Maccabées* était en opposition avec le caractère de ce sujet, qui tient de la légende, et où s'exprime l'âme de la nation juive; que si elle semblait lui être imposée de force, ou bien, dépassant les limites d'une simple modification de la couleur locale, semblait porter préjudice à l'exactitude du dessin. Or, je ne puis me persuader qu'elle ait véritablement eu ces conséquences. Le merveilleux n'est qu'extérieur. Il n'y en a point dans le monde moral de la pièce; il y a simplement que les personnages, conformément à la tournure de leur esprit, y conçoivent comme merveilleux ce qui est purement naturel. Léa n'a pas une vision divine; seulement, dans un état de dépression amené par les veilles, le jeûne, les luttes intérieures et la prière, le désir le plus intime et le plus ardent de cette Orientale à l'imagination si puissante s'objective en quelque sorte et prend corps à ses yeux; or, c'est là un phénomène qui peut fort bien, dans les mêmes conditions, se renouveler aujourd'hui encore. » (1) Ainsi Ludwig veut que ce qui paraît surnaturel ou merveilleux dans une pièce soit examiné non point en soi, mais à la lumière du sujet, des personnages et de leurs sentiments. Est-il vraisemblable que le merveilleux soit un des éléments d'un sujet à caractère légendaire ? d'un sujet relatif à la nation juive, qui croit facilement aux miracles ? La vision que croit avoir eue Léa, est-il vraisemblable qu'elle ait pu lui apparaître ? Ce merveilleux ainsi utilisé discrètement contribue-t-il à la couleur locale et, par suite, à la vérité ? Si, comme Ludwig le croit, et comme nous le croyons avec lui, la réponse à toutes ces questions doit être affirmative, on ne voit plus trop, en effet, pourquoi on lui reprocherait d'user d'un

(1) Cité par Stern, *O. L.*, 376-377.

moyen dramatique que beaucoup d'auteurs avant lui ont utilisé, et qui donne à l'œuvre une valeur poétique incontestable. Il s'explique, avec la même netteté, sur le tonnerre qui gronde à la fin de la pièce : « L'orage, enfin, s'annonce dès le commencement du 4me acte ; Léa y voit le rideau derrière lequel se cache le Seigneur ; dans l'autre moitié de ce même acte, des éclairs isolés commencent à briller ; il éclate enfin au 5me acte, accompagné d'une tempête ; il est suffisamment préparé ; ce n'est pas un tonnerre dans un ciel serein, sans éclairs, comme dans *Jeanne d'Arc* de Schiller. Judas ne croit pas aux miracles : il utilise ce phénomène naturel, comme d'autres chefs d'armée l'ont fait dans la réalité, pour enhardir ses faibles troupes et faire réussir sa ruse de guerre. Les martyrs puisent dans le voisinage de leur Dieu national un redoublement de forces. En même temps l'orage excite l'imagination du spectateur, empêche la dépression inesthétique du sentiment sous l'effet de la scène du martyre ; je ne crois pas avoir fait un usage non esthétique de la liberté qu'a le poète de réserver dans son œuvre un rôle à la nature inanimée. » (1) Est-ce là un reste de l'influence romantique de la première période ? Et, bien qu'il ait rompu ouvertement avec ses premiers modèles, continuerait-il d'en subir inconsciemment l'influence ? Il ne le semble pas : le souci qu'il a de montrer la vraisemblance psychologique de ces éléments merveilleux est aux antipodes de l'arbitraire romantique ; le seul modèle que l'on puisse admettre, s'il faut absolument qu'il se soit inspiré de quelqu'un, c'est celui auquel, dans le passage ci-dessous, il se compare lui-même, à savoir Shakespeare, qu'il défendait contre son ami, l'acteur Lewinsky, au sujet des apparitions qui se trouvent dans quelques-unes de ses œuvres : « En ce qui concerne les apparitions d'esprits chez Shakespeare, il n'a voulu, par elles, que rendre visibles les phénomènes intérieurs de l'âme humaine ; et puisqu'il y a des visions dans la réalité, ce moyen est entièrement justifié. » (2) Et s'il est nécessaire d'attribuer une épithète à ces mêmes éléments, nous leur appliquerons, non plus celle de « populaires » comme aux éléments analogues du *Forestier*, mais celle de « poétiques », et ils nous serviront ainsi, à leur tour, à expliquer, en la justifiant, l'expression de « réalisme poétique »

(1) *Ibid.*, 378.
(2) G. W., VI, 293 conversation avec J. Lewinsky du 22 Juillet 1862

adoptée par l'auteur pour caractériser sa conception d'art. (1)

Est-il vraiment utile, après ces longs développements, de se demander si la pièce des *Maccabées* est, ou non, une tragédie historique ? La réponse découle directement de tout ce qui a été dit antérieurement : cette pièce est à la fois une tragédie historique de grand style et un drame psychologique de premier ordre. Si l'on entend par pièce historique celle qui représente un évènement pour lui-même, pour ce qu'il peut renfermer de valeur dramatique ou théâtrale, celle où l'évènement est plus important, aux yeux du poète, que les personnages eux-mêmes, les *Maccabées* ne méritent certainement pas cette dénomination. Conformément à sa conception désormais invariable du tragique, c'est l'individu que Ludwig a placé au centre de l'œuvre, ce sont, avant tout, des caractères individuels qu'il a voulu décrire. Il n'a pas commis lui-même l'erreur qu'il devait plus tard reprocher à Hebbel à propos des *Nibelungen*, où le héros de la pièce est un peuple entier, ce qui, dit-il, est du domaine épique mais en opposition avec les conditions du genre dramatique. Pourtant, les personnages principaux de son œuvre ayant joué un rôle essentiel dans l'histoire de leur peuple à un moment décisif de cette histoire, le poète s'est trouvé amené tout naturellement à décrire par surcroît ce peuple lui-même. Si l'évocation à la fois fidèle et puissante d'une époque, d'un peuple, la description exacte de son âme, des ressorts les plus intimes de sa vie collective, des sentiments sous l'empire desquels il révèle le plus complètement son originalité propre, sont nécessaires et suffisants pour qu'une tragédie soit vraiment historique au sens le plus haut et le plus important de ce mot, alors il faut bien convenir que les *Maccabées* sont et resteront un des plus beaux modèles du genre. Tragédie historique, elle l'est au plus haut point, parce que si, avant toute chose, elle veut décrire l'âme de quelques individualités particulières, elle nous fait, en même temps, pénétrer jusqu'aux plus profonds replis de celle de tout un peuple.

Cette constatation nous permettra de ne pas insister sur la question des modèles dont on veut que Ludwig ait pu être amené à s'inspirer, et qui sont tellement nombreux, qu'on devrait

---

(1) Cf. dans Shakespeare : *Hamlet* (vision du père ; Horatio racontant les signes qui firent présager la mort de César) ; *Julius Cäsar*, *Macbeth*, *Richard III*, où la lune apparaît sanglante (W. Schmidt, p. 74 et 75).

encore admirer le poète d'avoir su, avec des éléments aussi disparates, faire une œuvre d'une aussi vigoureuse unité de conception. Les analogies de motifs ou même d'expressions que l'on peut relever dans les pièces antérieures de Zaccharias Werner, de Händel, ou de Hebbel (*Judith*, *Hérode et Marianne*) (1) s'expliquent suffisamment, la plupart du temps, soit par l'analogie du sujet, soit par celle de situations particulières, de mœurs, d'époque ou de religion. La comparaison avec la pièce de Werner montre l'abîme qui sépare l'œuvre du romantique de celle de notre poète, de l'aveu même de W. Schmidt. (2) Une comparaison avec les pièces de Hebbel laisse de même intacte l'originalité de notre auteur.

Les destinées de la pièce à la scène ont été exposées en détail par ce même critique. (3) Elles furent assez diverses selon les villes, et, dans une même ville, selon les époques. A Dresde la première représentation eut lieu au théâtre de la Cour le 9 janvier 1853; il y en eut deux autres dans le courant du même mois. La première fut un triomphe incontestable, et le poète fut réclamé à la fin de la représentation par le public enthousiasmé; mais il avait pris soin de quitter le théâtre avant la fin. Trois mois auparavant, au Hofburgtheater de Vienne, sous la direction de Laube, la pièce avait connu, au deuxième acte, un succès énorme, le plus considérable que Laube eût jamais constaté sur la scène qu'il dirigeait. Mais la deuxième moitié du 3me acte, dont la mise en scène était défectueuse, excita quelques rires, et les deux derniers actes, mieux accueillis, ne parvinrent pas à emporter le succès. Pourtant, « dès la deuxième représentation, écrit Ludwig à Ambrunn, la pièce fut appréciée, et à la troisième, pour laquelle, déjà plusieurs jours auparavant, on ne pouvait plus se procurer de billet, elle provoqua un tel enthousiasme, qu'elle devint entièrement à la mode. Dans les magasins d'œuvres d'art on suspendit, aux devantures, des scènes lithographiées de cette pièce. » (4) La première représentation de Vienne eut lieu le premier novembre 1852. La lettre du 8 novembre de Hebbel à Kühne, parle d'une représenta-

(1) W. Schmidt lui-même déclare (p. 123) que la ressemblance n'était peut être pas aussi grande qu'elle paraissait à Hebbel.

(2) « Er hatte das Drama seines literarischen Vorgängers mächtig überboten » (W. Schmidt, *op. cit.*, p. 113).

(3) *Ibid.*, 113-125.

(4) *Sk. u. Fr.*, 86.

tion donnée la veille, concerne par conséquent la deuxième ou la troisième représentation. Or, il y dit précisément tout le contraire de Ludwig : « Si l'on remettait maintenant à la scène mon *Hérode,* il aurait certainement un autre succès que les *Maccabées,* qui en sont une imitation ; cette pièce, jouée hier au soir, a subi une défaite auprès de laquelle le froid accueil réservé à *Hérode* fut en réalité la plus brillante des victoires ! » (1). Nous craignons que l'erreur ne soit du côté de Hebbel, s'il est vrai que la sincérité de Ludwig doive être considérée comme aussi certaine lorsqu'il parle des succès des deuxième et troisième représentations, que lorsqu'il signale les rires qui accueillirent la première. Laube constate d'ailleurs que, peu à peu, les voix discordantes cessèrent de se faire entendre, et que, à la fin, les *Maccabées* devinrent une « pièce de gala ». (2) Mais qu'eût dit Hebbel s'il avait pu lire, dix ans après, la lettre débordante d'enthousiasme adressée à Ludwig par l'acteur Joseph Lewinsky de Vienne, en décembre 1862, après une reprise des *Maccabées* au Hofburgtheater : « Mon très cher ami, je sors à l'instant du théâtre, et, transporté par la beauté de cette soirée, par l'énorme impression que les *Maccabées* ont produite sur la foule serrée des spectateurs, je ne puis, dans la joie dont mon cœur est gonflé, parvenir à garder le silence. Je vous annonce donc que votre ouvrage a été joué ce soir dans une salle pleine jusqu'aux combles ; les spectateurs ont écouté avec recueillement votre grande parole ; pendant toute la pièce, ils ont été remplis d'un véritable enthousiasme, et le gigantesque cinquième acte, grâce au jeu grandiose de Madame Rettich (Léa), a porté au plus haut point le recueillement et l'enthousiasme ! » (3). Après le départ de Laube, la pièce disparut du répertoire, mais retrouva un succès considérable avec Charlotte Wolter, le 8 février 1890. A Leipzig, Berlin (4), Carlsruhe, enfin à Mei-

(1) Hebbel, *Briefwechsel,* V, 65.
(2) Laube : *Das Burgtheater,* 1868 ; p. 235-39.
(3) *Sk. u. Fr.*, 115.
(4) Chose étrange, et qui montre combien le succès ou l'insuccès d'une pièce, lors d'une première représentation, ne prouvent rien en ce qui concerne sa valeur, ce fut la grande scène populaire du 3e acte qui plut surtout au public berlinois, alors qu'elle avait provoqué les rires et les railleries des spectateurs viennois lors de la première représentation. (Cf. G. W., VI, 371, lettre de Ludwig.) Il en fut à Meiningen comme à Berlin, lors de la première en 1900 (25 février) : ce fut le 3e acte qui eut le plus grand succès. — Première de Vienne : 1er Novembre 1852 ; de Dresde : 9 février 1853 ; de Berlin : 25 Avril 1853 ; de Carlsruhe : 7 Avril 1854.

ningen (février 1900), la pièce s'imposa définitivement comme une des plus belles de la scène allemande.

Ludwig, qui, plus tard, devait adresser à sa pièce de nombreuses et vives critiques, finit pourtant par la considérer lui-même comme sa meilleure œuvre; avec elle, dit-il, « il s'était engagé dans la bonne voie », et il regrette de ne pas avoir continué dans la même direction. Les reproches qu'il adresse à sa pièce visent surtout le plan : « Le défaut provenait du plan ; il était trop épique, l'intérêt n'était pas assez concentré sur un seul évènement survenu entre les héros. L'idée des *Maccabées* serait apparue plus clairement si la forme étroite qui est exigée aujourd'hui d'une pièce de théâtre, d'un drame écrit pour la représentation, et l'obligation qui en découle de se conformer aux règles les plus intimes de l'art de la représentation, n'avaient été des obstacles trop grands pour un talent moyen. Ce qui est faux dans les *Maccabées*, c'est que les deux premiers actes sont fixés et maintenus dans une époque individuelle — or, le lieu et le temps ne doivent être qu'indiqués et on doit les traiter d'une manière idéale. » (1) Mais il est curieux de constater qu'à la fin de sa vie Ludwig jugea sa pièce avec beaucoup moins de sévérité et qu'il la considéra comme sa meilleure œuvre dramatique, comme celle qui aurait dû lui servir définitivement de modèle. « Avec mon Judas, j'avais, inconsciemment, trouvé le bon chemin. Je vois maintenant clairement que je dois continuer à marcher dans la même voie qu'avec les *Maccabées*, voie dont je m'étais écarté dans *Entre Ciel et Terre*, en ce qui concerne l'intention idéale. » (2) Dans une de ses dernières lettres à son vieil ami d'Eisfeld, Ambrunn, il revient sur cette idée : « J'aurais dû ne jamais perdre de vue le chemin sur lequel je m'étais avancé avec les *Maccabées*, çà et là avec quelque hésitation, mais dans l'ensemble avec sûreté. » (3)

C'est à la fin de sa vie que Ludwig a équitablement apprécié sa pièce, en a vu toute la valeur et la beauté, malgré les défauts qui y apparaissent. Nous y voyons, pour notre part, la plus parfaite de ses œuvres dramatiques. Si l'on en excepte les pièces de Hebbel, elle s'élève très haut au-dessus des productions contemporaines, donne une impression de grandeur et d'art

(1) *Sk. u. Fr.* 227 ; G. W., IV, 44.
(2) Cité par W. Schmidt, *op. cit.*, p. 76.
(3) *O. L.* 376.

véritable. Que Ludwig eût pu composer, avec cette même inspiration et cette même flamme d'enthousiasme créateur, encore quelques pièces complètes, et son nom pouvait, dès lors, être cité à côté de celui de Kleist. C'est parce que son œuvre était très haute, que les contemporains n'en aperçurent pas les beautés, qui ne se révélèrent qu'aux yeux des véritables artistes et des poètes sincères. Nous ne saurions mieux clore ce trop long chapitre qu'en citant la belle lettre adressée à Ludwig par Emmanuel Geibel, le 7 août 1855.

« *Le Forestier* m'incitait très vivement à pénétrer en lui : cependant, jusqu'au dernier moment, la critique m'avait suffi. Avec les *Maccabées,* il en fut autrement. Aussi longtemps que je lus la pièce, il me fut impossible d'exercer ma réflexion ; j'éprouvais seulement l'impression que quelque chose d'irrésistiblement puissant me touchait ; je ressentais ce frisson qui est la meilleure part de l'humanité, et qui, par delà toute théorie, révèle la présence du génie. Depuis, j'ai relu la pièce à diverses reprises, à voix basse et à haute voix, et l'effet est toujours resté le même, pour moi comme pour les autres. L'action tout entière est transportée dans une sphère d'élévation tragique telle qu'on ne la retrouve que rarement, même chez nos premiers poètes ; et cependant, nulle part ne sont brisés les liens qui rattachent le ciel à la terre, et à cette élévation s'ajoute, avec une mesure incomparable, ce réalisme que nous admirons en Shakespeare. Toutefois, en y réfléchissant ultérieurement, certains défauts de l'œuvre ne m'ont pas échappé, — il faut que je l'ajoute en toute franchise.... mais tout cela disparaît amplement devant cet incommensurable de la poésie, qui constitue la trame de l'ensemble, devant l'exacte proportion entre la faute et le châtiment. La nation allemande peut être fière de cette pièce, et que l'un de ses fils ait pu créer cette œuvre, cela m'a véritablement retrempé moi-même contre tout pessimisme littéraire. Et où est d'ailleurs le drame qui n'aurait absolument aucun défaut ?.... Pour moi, il me semble que ce qui importe, ce n'est pas qu'une œuvre soit absolument sans défaut, mais qu'elle soit grande, haute et vivante ! » (1).

(1) Cité par Stern, *O. L.*, 300-301

CHAPITRE XV

HEBBEL ET LUDWIG

Hebbel a toujours affecté à l'égard des œuvres dramatiques de Ludwig le plus hautain mépris. Il n'a d'ailleurs connu de son rival que deux pièces : *Le Forestier* et *Les Maccabées*. Elles lui ont suffi pour se croire autorisé à considérer Ludwig comme « son parasite, qui exploite l'une après l'autre toutes ses pièces » (1). Il écrit à Klaus Groth : « J'ai donné naissance en Allemagne au drame social et au drame biblique, et, malgré le succès théâtral le plus considérable, mes disciples, soutenus, il est vrai, pour des motifs peu honnêtes, s'emparèrent du terrain qui m'appartenait » (2).

Ces disciples sont, en particulier, Otto Ludwig et Elise Schmidt, dont il déclare qu'ils n'existeraient point sans lui. (3) Et le directeur qui « soutint » le premier pour chasser du Burgtheater les pièces de Hebbel, n'est autre que H. Laube, qui appelait Ludwig un auteur dramatique « sain, naïf, et dont les pièces sont vraiment conformes aux lois de la scène », par opposition à Hebbel. Et peut-être n'est-il pas entièrement inexact que la jeune gloire de Ludwig, à son insu, naturellement, ait été exploitée contre Hebbel par les adversaires de ce dernier, qui devinrent précisément les amis de Ludwig : Freytag, Heyse, Geibel, Ed. Devrient, Auerbach, Julian Schmidt. Hebbel a pu croire sincèrement à une sorte de complot dirigé contre lui par ses ennemis, et s'en montrer justement irrité. Dans une de ses dernières lettres il reproche encore amèrement à Laube d'avoir fait retirer du répertoire sa *Judith* et sa *Marie-Madeleine*, pour les remplacer par les « imitations » d'Otto Ludwig. (4) Mais si Hebbel a pu, à bon droit, se croire victime de la malveillance et de l'envie, ne s'est-il pas lui-même rendu coupable d'injustice à l'égard de Ludwig en l'appelant « son parasite » ? Est-il bien

---

(1) *Hebbels sämtliche Werke*. Historisch-kritische Ausgabe von R. M. Werner. *Briefe*, VII, 214.
(2) *ibid.*, *Briefe*, VI, 255.
(3) *ibid.*, *Briefe*, VII, 284.
(4) *ibid.*, *Nachl.*, II. Bd, 291.

sûr que les reproches qu'il lui adresse soient inspirés par une saine et impartiale critique, et non par un orgueil démesuré, qui ne supportait pas l'idée de se voir contester la première place sur la scène allemande contemporaine ? Il ne nie pas le talent de Ludwig, mais à la condition que Ludwig reconnaisse que Hebbel est son maître. Il le dit expressément dans une lettre à Emile Kuh : « Ta visite à Ludwig a été, à vrai dire, un coup d'audace. A cet homme, dont je méconnais le talent aussi peu qu'il me gêne, je ne reproche qu'une chose, c'est de n'avoir pas été le premier à qui il ait envoyé ses pièces à Vienne » (1) Sans doute comme un hommage dû par un vassal à son suzerain, ou par un copiste à son modèle. Cette prétention arrogante est-elle justifiée ?

⁂

Hebbel ne fait que mentionner (2) l'*Agnès Bernauer* de Ludwig, qu'il ne pouvait connaître que par ouï-dire, puisque les quatre premières rédactions ne furent jamais imprimées, et que les trois dernières restèrent dans les tiroirs de leur auteur. Il ignore tout de la production dramatique de Ludwig, en dehors du *Forestier* et des *Maccabées*. Il se moque, dans une de ses lettres, de la « fameuse bretelle de cuir d'une tragédie moderne. » (3). Quant aux *Maccabées*, il déclare que ce sujet se prête mal à recevoir une forme dramatique (— Ludwig adressa la même critique aux *Nibelungen* de son rival —) ; que l'auteur a atteint l'original à la source même de la vie en voulant humaniser les formidables mythes bibliques, ce qui est pure folie. (4) Ludwig a donc été un imitateur maladroit de Hebbel ; mais sa maladresse même n'en souligne que plus fortement sa dépendance vis-à-vis de l'immortel auteur de *Marie-Madeleine, Judith, Hérode et Marianne*. Telle est l'opinion de Hebbel sur son rival ; elle a été, avec quelques atténuations, successivement adoptée par les admirateurs de Hebbel : Krumm, A. Bartels, R. M. Werner.

Lorsque Hebbel affirme qu'il a « introduit en Allemagne le drame social et le drame biblique » il n'ignore pas que *Marie-*

(1) *ibid., Briefe.* V, 65 s.
(2) *ibid.*, V, 234.
(3) *ibid.*, VI, 298.
(4) *ibid.*, V, 94.

Madeleine a de nombreux ancêtres en Allemagne même : le *Forestier* de Ludwig a peut-être quelque ressemblance avec la pièce de Hebbel, mais cette dernière est proche parente d'*Intrigue et Amour*, ce qui donnerait à Schiller, en ce qui concerne l'avènement du drame social, un droit de priorité incontestable. Le *Hofmeister* de Lenz n'est pas sans avoir fourni à Hebbel certains motifs. Clara se donne à Léonhard parce qu'elle se croit abandonnée de celui qu'elle aime, de même que Gustchen se laisse séduire par son précepteur Läuffer parce qu'elle se croit oubliée de Fritz von Berg qui l'aime et qu'elle aime. Ces deux héroïnes se noient de désespoir en pensant à leurs pères. Charles, faussement accusé de vol, voit son innocence reconnue, de même que, dans les *Jäger* d'Iffland, Anton est reconnu innocent du meurtre de Mathes. Une autre pièce de Lenz : *Die Soldaten*, montre de même la séduction d'une jeune fille, Marie Wesener. Et le thème de la jeune fille séduite et abandonnée alimente abondamment la tragédie bourgeoise dans la seconde moitié du 18e siècle. Les pères sévères n'y manquent pas non plus : celui d'*Emilia Galotti*, Meister Humbrecht dans l'*Infanticide*, Miller d'*Intrigue et Amour*.

Hebbel connut particulièrement les deux pièces de Lenz : *Der Hofmeister* et *Die Soldaten*, et les apprécia. Il constate que *Die Soldaten* « reposent sur une idée profonde et émouvante, mais que malheureusement l'héroïne, Marie Wesener, n'est pas à la hauteur du rôle qu'elle doit jouer ; elle peut susciter en nous la pitié, mais non pas l'émotion tragique, car il n'y a pas contradiction, mais accord, entre son naturel et son sort ; elle descend d'elle-même la pente ; à ce personnage manque une « haute signification.....». La pièce devrait nous montrer la cruauté du destin, c'est-à-dire de l'ordre social s'acharnant sur une jeune fille vertueuse et la contraignant de faillir pour l'écraser ensuite. C'est là le spectacle que Hebbel nomme tragique, mais dont une résistance désespérée de l'héroïne est la condition nécessaire... De même dans le *Hofmeister*, Läuffer, le séducteur, n'est pas en harmonie avec l'idée de son milieu ; c'est un scélérat, mais rien ne démontre que, de par sa profession de précepteur, il doit devenir un scélérat ; son cas n'a pas une valeur symbolique comme le voudrait Lenz, mais une portée individuelle ; c'est un accident, un hasard.... Dans *Marie-Madeleine* Hebbel reprend le même thème que Lenz dans ces deux

pièces : le thème de la séduction, en y introduisant la nécessité, selon lui le ressort indispensable du drame, tandis que Lenz laisse le champ libre au hasard. » (1) Il résulte de là que Hebbel ne considère pas les pièces du Sturm und Drang comme ayant inauguré en Allemagne le drame social, et que, malgré des ressemblances extérieures, il ne veut point passer pour leur disciple. Il ne consent pas davantage à reconnaître en Gutzkow un précurseur. Sans doute Gutzkow s'est essayé dans le drame social, a agité des questions actuelles en prenant ses sujets dans la « société contemporaine. Il en éclaire les hauteurs et les bas-fonds. Les pièces de Gutzkow montrent l'homme en lutte avec la société ; elles veulent prouver que les formes sociales qui assurent la conservation de l'espèce peuvent, dans des cas extrêmes, amener l'anéantissement de l'individu..... Mais si Gutzkow est parfois estimable comme penseur, il est toujours méprisable comme artiste.... » (2) Enfin la tragédie bourgeoise a fait constamment fausse route. « Lessing, Schiller et leurs successeurs ont pris pour thèmes des évènements qui ne sont que des incidents dans l'existence de la bourgeoisie : ils ont surtout exposé les conflits de cette dernière avec les nobles et les princes dans les affaires d'amour, mais ces conflits ne sont que des épisodes dans l'évolution de la société ; leurs drames conservent un caractère anecdotique qui supprime tout intérêt tragique. » (3) Et Hebbel prétend avoir découvert la véritable tragédie bourgeoise, celle dans laquelle « la fatalité tragique peut se manifester dans toute sa grandeur, même dans le milieu si étroit et en apparence si insignifiant, d'une famille de la petite bourgeoisie » (4). Ainsi les pièces du Sturm und Drang, la tragédie bourgeoise, les drames sociaux de Gutzkow ont eu beau fournir à Hebbel certains sujets, des motifs particuliers, l'idée du drame social, Hebbel ne reconnaît point en eux des ancêtres ou des précurseurs. A ces ressemblances purement extérieures, il oppose sa conception de la nécessité tragique pour démontrer son originalité, et pour affirmer qu'il a inauguré en Allemagne le drame social.

Comment, ayant adopté une telle attitude, et n'ayant constaté dans le *Forestier* de Ludwig que des analogies elles-mêmes acci-

(1) A. Tibal. *Hebbel. Sa vie et ses œuvres.* 1911. (545-46).
(2) *ibid*, 565-66.
(3) *ibid.*, 568.
(4) *ibid.*, 568.

dentelles et extérieures avec *Marie-Madeleine*, a-t-il pu accuser ce poète de « parasitisme »? Car si Maître Antoine et Ulrich ont de nombreux traits communs, si tous deux, par leur entêtement borné, causent la mort de leur fille, immolent au « qu'en dira-t-on », avec leur propre bonheur, celui de leurs familles, il y a entre eux cette différence essentielle, qui est en même temps celle de deux conceptions tragiques opposées, que Maître Antoine est victime de la nécessité, qui revêt ici la forme de préjugés sociaux et d'une morale caduque, mais encore toute puissante, tandis qu'Ulrich est victime de son tempérament. Or, pour Ludwig, la nécessité extérieure est de nature épique ; seule la nécessité intérieure, qui laisse au héros une apparence de liberté, est dramatique. « Hebbel est fier que, dans sa pièce, tout le monde ait raison et soit dans son droit : Maître Antoine, son fils, Léonhard et le greffier. Car tous sont les produits de leur temps et de leur milieu ; ils agissent comme il est impossible qu'ils n'agissent pas : la nécessité de leur conduite les justifie. C'est l'époque qui est coupable, non les individus. » (1) Ludwig, à ses débuts dans la carrière dramatique, lui aussi, fait succomber l'individu sous l'assaut de puissances extérieures. Mais dans le *Forestier* il a rompu définitivement avec la conception du conflit dramatique « extérieur », et toutes les analogies qu'on peut lui découvrir avec *Marie-Madeleine* ne peuvent prévaloir contre cette antinomie irréductible des deux systèmes tragiques. Comme Ludwig l'écrivit à Julian Schmidt, il n'est pas possible de comparer un drame destiné à démontrer des idées à une pièce qui veut représenter d'une manière sensible des instincts et des passions. Ludwig, dans son *Forestier*, a aussi peu imité Hebbel que celui-ci s'était inspiré de Lenz, Schiller ou Iffland.

Il en est de même des *Maccabées*, dont Hebbel prétend qu'ils eurent pour modèles ses deux propres pièces : *Judith*, *Hérode et Marianne*.

L'influence, reconnue par Hebbel lui-même, exercée sur sa pièce *Judith* par la *Jeanne d'Arc* de Schiller et *Penthésilée* de Kleist, n'enlève rien à l'originalité de sa conception. Il se défend, par contre, avec la plus grande vivacité, d'avoir subi celle de Grabbe, et proclame que la ressemblance qu'on a voulu

(1) *Ibid.*, 552.

découvrir entre le *Napoléon* de Grabbe (1) et son Holopherne est purement extérieure. Il devait protester plus tard contre les « étranges parallèles que l'on établissait si souvent entre Grabbe et lui-même ». Que n'a-t-il de même considéré les ressemblances extérieures de sa *Judith* et de son *Hérode* avec les *Maccabées* de Ludwig comme insuffisantes pour faire de son rival un parasite ? Et pourquoi, s'il faut absolument que Ludwig ait eu un modèle, ne se serait-il pas inspiré de Grabbe comme on l'a faussement dit de Hebbel ? La foule joue dans certaines pièces de Grabbe : *Napoléon, Hannibal, Die Hermannsschlacht,* un rôle aussi important que dans *Judith,* et Napoléon comme Hermann pourraient, beaucoup plus vraisemblablement qu'Holopherne, être rapprochés de Judas Maccabée. La foule est versatile dans les *Maccabées* comme dans *Judith*, parce que, dans les livres saints, le peuple juif est souvent montré sous cet aspect et que ce trait du tempérament national est particulièrement mis en relief dans les livres des *Maccabées*. Parce que Marianne est la dernière descendante de la famille des Maccabées, la pièce de Ludwig ressemblerait à *Hérode et Marianne* ? Hebbel rejette, quand il s'agit de lui, de tels critères. Il est à son tour injuste en les appliquant à autrui. L'époque, les évènements, les personnages, la conception tragique ne permettent de constater que des différences essentielles.

Ludwig n'est donc pas plus le parasite de Hebbel que Hebbel n'a été celui de Lenz, de Schiller ou de Kleist. Un examen rapide de leurs systèmes dramatiques respectifs montrera qu'il était impossible à Ludwig, eût-il emprunté à son rival tous les sujets de ses pièces, et eût-il choisi les mêmes personnages, de les traiter à la manière hebbélienne.

Les deux poètes ont beaucoup d'idées communes : leur désaccord porte sur deux points, essentiels il est vrai : la conception de la faute et du conflit tragiques, la langue et le dialogue.

Tous deux revendiquent pour l'art dramatique le droit d'intervenir dans les questions actuelles, mais seulement du point de vue élevé de l'art, non pour défendre des tendances politiques ou sociales particulières. Les deux poètes reprochent aux dramaturges contemporains de se mettre au service des partis, ou bien de n'avoir, au contraire, d'autre prétention que d'amuser. Hebbel écrit dans la *Préface de Marie-Madeleine* : « L'art

(1) *Le duc de Gothland,* du même Grabbe, a été cité à la même occasion.

dramatique ne doit pas renverser les institutions actuelles de l'humanité, politiques, religieuses et morales, mais leur donner des fondations plus profondes; il veut donc, au contraire, les préserver de la chute, aider à les réaliser définitivement. C'est en ce sens qu'il doit être « actuel »..... J'ai conscience que les processus vitaux individuels que j'ai représentés et représenterai se rattachent étroitement aux questions de principe actuellement à l'ordre du jour » (1). Ludwig n'a point d'autre ambition : il veut lui aussi, par ses drames, agir sur son époque, diriger l'humanité dans sa marche vers l'idéal, en la détournant des mauvais sentiers, en lui montrant la bonne voie, mais en restant, avant tout, fidèle aux lois supérieures de l'art. (Cf. *suprà* notre étude sur le *Forestier* et, dans l'*Introduction littéraire*, les passages concernant Ludwig et la Jeune Allemagne, Ludwig et les classiques).

Hebbel et Ludwig sont d'accord aussi sur l'essence même du drame, qui est représentation sensible et non pas exposé abstrait d'une idée. Sans doute, Hebbel ne veut pas que le poète dramatique « se contente de mettre en scène des anecdotes, historiques ou autres, ou bien de décomposer un caractère en ses rouages psychologiques. C'est seulement là où il y a un *problème* que votre art a quelque chose à faire... » (2). Mais il ne veut pas davantage qu'on puisse l'accuser de vouloir un drame philosophique et abstrait, qui ne serait qu'une allégorie déguisée : « J'ajoute encore expressément qu'on ne doit pas songer ici à un drame qui exposerait allégoriquement l'idée, à une dialectique philosophique, mais à une dialectique transposée directement dans la vie... Le poète doit avoir, en tous cas, conscience des personnages plutôt que de l'idée, ou, plutôt, des rapports des personnages avec l'idée » (3). Pour lui, comme pour Ludwig, le drame doit, avant tout, représenter une action d'une manière concrète. « Un poème qui se donne comme dramatique doit pouvoir être représenté. Ce qui seul peut être représenté, c'est l'action, non la pensée ou le sentiment ». (4) Et le seul critère qui permette de savoir si une pièce peut être représentée, c'est la représentation elle-même, c'est le jeu de l'acteur. Quand un drame peut être joué par l'acteur, il appartient au domaine de

(1) Préface de *Marie-Madeleine*, dans l'édition R. M. Werner, t. XI, 47-48.
(2) *ibid.*, 46.
(3) *ibid.*, 46-47.
(4) *ibid.*, 52.

l'art et non pas seulement à celui de la philosophie (1). « Hebbel condamne donc absolument les drames faits uniquement pour la lecture et qui n'ont, selon lui, du drame que le nom » (2). C'est là précisément le point de départ de toute la dramaturgie de Ludwig. Et l'on pourrait s'étonner que ce dernier, ayant avec son rival tant d'idées communes, l'ait pourtant si vivement combattu, si la cause profonde de leur désaccord n'apparaissait dans leur conception de la faute tragique.

Hebbel écrit dans *Ein Wort über das Drama* : « Le drame ne doit pas se lasser de nous répéter l'éternelle vérité que la vie, en tant qu'individualisation incapable d'observer la mesure, non seulement engendre accidentellement la faute, mais encore la renferme en soi, et la détermine nécessairement et essentiellement.... ! En quoi il ne faut pas perdre de vue que la faute dramatique ne résulte pas seulement, comme le péché originel, de la direction de la volonté humaine, mais directement de la volonté elle-même, de l'extension que le moi rebelle se donne de sa propre autorité ; et qu'il est donc, au point de vue dramatique, entièrement indifférent que le héros succombe à une activité louable ou répréhensible » (3). Il précise cette notion de faute tragique dans *Mein Wort über das Drama*, qu'il écrivit pour réfuter les critiques de Heiberg : « C'est dans l'absence de mesure que réside la faute, mais, en même temps, la conciliation ; car l'individu n'est sans mesure que parce que, étant imparfait, il ne peut prétendre à la durée, et doit, par suite, travailler à sa propre destruction. Cette faute est originelle, inséparable de la notion d'être humain, à peine consciente ; elle est inhérente à la vie même. Elle traverse, comme un fil invisible, la tradition de tous les peuples, et le péché originel n'en est lui-même qu'une conséquence dérivée, modifiée par l'idée chrétienne. Elle ne dépend pas de la direction de la volonté humaine, mais accompagne toute activité humaine ; que nous nous consacrions au bien ou au mal, nous pouvons, dans un cas comme dans l'autre, dépasser la mesure. Le drame supérieur n'a affaire qu'à elle ; et non seulement il est indifférent que le héros succombe à une activité excellente ou répréhensible, mais encore

---

(1) *ibid.*, 53.
(2) Tibal, *op. cit.*, 620.
(3) *Ein Wort über das Drama*, (édition R. M. Werner, XI, 3-4).

on donnera l'image la plus émouvante en montrant le héros succombant dans ses efforts vers le bien » (1).

C'est contre cette conception que Ludwig, avec une persévérance infatigable, devait s'élever dans ses *Etudes sur Shakespeare*. Il y montre qu'elle est en définitive la même que celle du drame antique ; chez les Grecs, l'individu succombe à la fatalité, c'est-à-dire à la loi supérieure d'harmonie qui régit l'univers ; c'est à l'idée, ou esprit infini, qu'il est sacrifié dans le drame hebbélien, nécessairement, quelle que soit la direction, bonne ou mauvaise, de son activité, uniquement parce qu'il est individu, donc imparfait et fini, coupable seulement d'exister et d'avoir une volonté. Voilà ce que Ludwig ne peut admettre. Vraie peut-être du point de vue spéculatif, cette conception est en opposition directe, absolue, avec l'essence et les lois du genre dramatique. Seul le drame littéraire peut s'en accommoder ; le drame vrai, fait pour la représentation, est incompatible avec elle. Hebbel a beau avoir les meilleures intentions du monde, ne pas vouloir composer des drames philosophiques, mais des pièces destinées à être représentées, il se condamne lui-même à démentir par ses œuvres ses théories ; il y a contradiction inévitable entre les idées qu'il formule dans ses écrits théoriques et les pièces qu'il construit pour en démontrer la vérité. Hebbel ne peut être qu'un poète épique.

Car pour lui la donnée première n'est point l'homme concret, avec son tempérament particulier, mais l'*idée*, que le poète conçoit d'abord dans sa pureté abstraite, et qu'il rend sensible par le moyen de personnages impliqués dans une action ; cette action elle-même lui est fournie par l'histoire ou la légende, ou bien il l'invente. Dans cette conception, les caractères sont subordonnés à l'idée, de même que, dans celle de Hegel, ils le sont aux puissances morales ; ils n'ont pas de valeur en soi, ne nous intéressent qu'en raison de l'idée qu'ils personnifient. « Le poète-philosophe fait froidement abstraction du personnage réel et de tout ce qui est représentation sensible ; il ne se préoccupe que de ce qu'il appelle les *droits*, les intentions philosophiques. Pour lui, l'être vivant doit commencer par devenir cadavre. Le papillon ne l'intéresse que fixé par une épingle. Dans la forme où il met en présence les conceptions philosophiques, les points de vue ou les droits, la poésie se volatilise. Plus il découvre d'intentions dans la pièce, plus il est satisfait. Ayant tué en lui

(1) *Mein Wort über das Drama*, (édition R. M. Werner, XI, 29-30).

toute naïveté, systématiquement émoussé ses organes de perception, il ne recherche plus dans le drame que le contenu intellectuel, l'idée ». (1) Et, sans doute, « le drame, comme toute œuvre d'art, doit exprimer une idée, sous peine de n'être pas précisément une œuvre d'art ; mais l'idée du drame doit être plus concrète qu'abstraite, plus artistique que philosophique. Elle est l'unité du multiple... L'idée du drame est une idée de nature, non une conception spéculative ». (2) « Le poète travaille sur des données sensibles, non sur des combinaisons d'idées ». (3) Surtout le poète dramatique, qui doit se préoccuper avant tout de l'élément sensible de la représentation. Or, « plus l'esthétique philosophique exerce son influence sur la pratique dramatique, et plus cet élément sensible disparaît. Elle aboutit, en particulier, à faire tirer les motifs non du caractère, mais de la situation. » (4)

Le théâtre de Hebbel, ainsi basé sur un conflit extérieur, subordonnant les caractères à l'action, aura tous les défauts des drames de situation, de même que celui de Schiller. Avant Hebbel, déjà, Schiller avait célébré, d'une manière abstraite, les sentiments humains les plus généraux : amour, ambition, désir de gloire, liberté, orgueil, amitié, à la manière d'un rhéteur très éloquent, mais non point en poète dramatique. Comme ceux de Schiller, plus que ceux de Schiller, les héros hebbéliens nous laissent froids. Ils n'ont pas de vie dramatique, car ils n'expriment que les idées du poète. Ils personnifient chacun une civilisation particulière, un moment de l'histoire de l'humanité, une race ou un peuple, une conception de vie ; ils ne nous intéressent pas en soi comme êtres humains, mais seulement en raison de l'idée qu'ils incarnent. Nous les admirerions sincèrement dans un poème épique : au théâtre, ils ne peuvent nous toucher, s'adressant à notre intelligence plutôt qu'à notre sentiment. Ils sont incapables de produire l'illusion, parce que, derrière eux, apparaît toujours le poète, « avec sa caractéristique tête de mort », parce qu'ils parlent une langue dialectique qui révèle la présence du poète-philosophe, et non point un langage imagé, comme ceux de Shakespeare. Sans doute, les « images de *Julia*

(1) G. W., V, 496-98.
(2) *ibid.*, 437.
(3) *ibid.*, 439.
(4) *ibid.*, 507-08.

ont une grandeur et une beauté inimitables ». Mais elles ne sont point dramatiques, et sont en désaccord avec le caractère général du langage des personnages, qui est « épigrammatique » plutôt que poétique. Elles donnent trop l'impression d'être artificiellement amenées, l'intention et la recherche sont trop visibles. Pour tous ces motifs, les pièces de Hebbel nous laissent froids. La froideur du poète se communique au spectateur. « Hebbel dit, à un endroit, que Lessing est sec ; que dire de lui ? Il est ardent comme l'eau de neige, dont les enfants se plaignent qu'elle leur brûle la peau » (1).

Il paraîtra sans doute impossible maintenant de mettre en doute la sincérité de Ludwig lorsqu'il écrit à Julian Schmidt, le 24 janvier 1854 : « La théorie hebbélienne n'a eu aucune influence sur la genèse de ma pièce (du *Forestier*) ; je ne l'ai connue que plus tard, et *je ne l'ai jamais adoptée* ». (2) Il nous sera de même permis de mettre en opposition le ton âprement personnel, presque haineux, des déclarations de Hebbel concernant Ludwig, avec le caractère impersonnel, impartial et serein des critiques de Ludwig. S'il suffit, pour être un grand poète dramatique, de se considérer comme supérieur à tous ses devanciers et à tous ses contemporains, Hebbel est assurément le premier dramaturge des temps anciens et modernes. Si cette condition n'est point suffisante, nous dirons que, sans doute, Hebbel aurait gagné à connaître les *Etudes sur Shakespeare* de son « parasite ». Sans autre commentaire, nous terminerons en citant les paroles consacrées par Ludwig à la mémoire de son rival : « Aujourd'hui, enfin, Emilie, sur le conseil de Heydrich — m'a dit que Hebbel était mort (le 13). Il est étrange que, ces dernières semaines, j'aie dû toujours penser à lui, et que j'aie éprouvé le besoin de lui écrire. Ainsi disparaît à son tour l'un — et assurément le meilleur — des peu nombreux poètes pour qui l'art est encore chose grave et sainte ; il me semble avoir perdu un frère. Sit terra illi levis ! » (3).

(1) G. W., V, 362. Pour le détail des critiques adressées à Hebbel par Ludwig, cf. notre ouvrage : *Les « Etudes sur Shakespeare » d'Otto Ludwig*.

(2) *Ibid.*, VI, 382.

(3) *Jahreskalender* 1863, 26 Decembre (cité par Stern, *O. L.*, 381).

CHAPITRE XVI

CONCLUSION DE LA PREMIERE PARTIE

Ce n'est pas arbitrairement que nous considérons comme close, après la pièce des *Maccabées*, la première période de l'activité dramatique de Ludwig. Dorénavant, en effet, notre poète ne rédigera plus entièrement aucune des pièces auxquelles il consacrera ses efforts. A côté de trop nombreuses œuvres restées à l'état de simples études préliminaires ou de fragments, nous avions pu cependant, jusqu'ici, apprécier un assez grand nombre de pièces complètement rédigées. *Agnès Bernauer* (remaniée quatre fois), la *Waldburg, Hanns Frei, Les Droits du Cœur, Mademoiselle de Scudéri, La Rose du Presbytère, Le Forestier, Les Maccabées,* (sans parler de la pièce sur *Frédéric II* dont le manuscrit n'a pu être retrouvé), nous avaient montré que, s'il était difficile au poète de dominer un sujet et de lui donner promptement forme et corps, il était pourtant loin d'en être incapable ; nous pouvions espérer qu'ayant enfin trouvé la bonne voie, ayant définitivement écarté de sa route tous les obstacles qu'y avaient accumulés jusqu'ici son ignorance des choses du théâtre, son imagination, toujours plus prompte que sa plume, et sa faculté critique qui semblait se complaire à détruire, en les disséquant, les êtres créés par son imagination, il allait pouvoir enfin marcher d'un pas assuré, ne plus créer que des œuvres complètes et définitives. C'est le contraire qui a eu lieu. Après les *Maccabées*, Ludwig n'a pu rédiger entièrement aucune nouvelle pièce. En sorte que la deuxième partie de cette étude ne portera que sur des œuvres restées à l'état de fragments ou même, parfois, de simples notes préliminaires. C'est donc bien une période nouvelle qui commence après les *Maccabées*. Il serait injuste de l'appeler la période d'impuissance poétique, car certains des fragments rédigés alors par Ludwig ne le cèdent en rien aux plus beaux passages du *Forestier* ou des *Maccabées*. Mais elle n'en est pas moins caractérisée par des éclipses répétées, souvent prolongées, de la faculté créatrice du poète, dont le résultat fut précisément qu'aucune des œuvres nombreuses mises par lui sur le chantier ne fut menée à bonne fin.

Quels que soient les motifs de cette impuissance à produire des œuvres complètement rédigées, nous n'avons pour l'instant qu'à constater, pour le déplorer, qu'elle inaugure une période nouvelle dans l'activité dramatique de Ludwig ; avant d'aborder l'étude de cette deuxième période, il semble nécessaire que soient exposés, en un bref résumé, les caractères essentiels de la période qui vient de finir.

⁂

Nous ne craignons point de dire que, dans cette première période, Ludwig, presque par ses seules forces — nous n'oublions pas, en disant ceci, l'aide précieuse qu'il reçut de l'acteur Devrient — s'est élevé d'un art rudimentaire à la véritable maîtrise. Ses débuts sont ceux du plus médiocre auteur de mélodrames, et ne laissent apparaître que par endroits, par éclairs soudainement jaillis, les qualités du futur poète des *Maccabées*. Sa conception de l'art en général, de la poésie et de l'art dramatique en particulier, est très haute et très noble, comme nous avons essayé de le montrer dans notre *Introduction littéraire*. Mais son horizon est borné, sa connaissance des hommes et de l'âme humaine insuffisante. Pour lui comme pour ses premiers modèles, le monde se compose d'êtres bons et d'êtres méchants, de persécuteurs et de persécutés : d'un côté des criminels forcenés, de l'autre leurs victimes, vertueuses mais impuissantes. En outre, le démocrate en Ludwig se double d'un « plébéien ». A ses débuts, du moins, Ludwig, comme Cardillac, ne semble considérer les nobles que comme des oisifs inutiles et parasites : non qu'il les connaisse vraiment sous cet aspect, mais, sans doute, pour le même motif qui, à Leipzig, l'éloigne de la bourgeoisie cultivée de cette ville, de toutes les réunions, musicales ou littéraires, qui eussent été pourtant si utiles à sa formation artistique. Il se sent dépaysé au milieu de ce public de grande ville, dont l'élégance lui paraît immorale, dont la politesse n'est à ses yeux qu'hypocrisie. Le « sauvage » d'Eisfeld, qui pouvait vivre des mois entiers dans son jardin, sans autre compagnie que son ami Karl Schaller, et s'y livrer à ses travaux de musique ou de poésie, jugea sévèrement la société de Leipzig parce qu'elle était différente de celle d'Eisfeld, la seule qu'il connût, et parce qu'elle imposait, à ceux qui voulaient en faire partie, des obligations qu'il ressentait comme autant d'entraves insuppor-

tables (1). Sans que les opinions politiques et sociales de Ludwig en soient pour cela moins sincères, il semble qu'au début elles furent moins le résultat de la réflexion que de cette tournure d'esprit assez plébéienne qui, instinctivement, le dressa contre tout ce qui occupait un rang social supérieur à ce qu'il voyait autour de lui.

Quoi qu'il en soit, cette prédilection pour les luttes de classes — bien qu'il en ait fait la parodie dans son *Emancipation des Domestiques* — détermina le choix d'un grand nombre de sujets de cette première période. *Agnès Bernauer, Eckart, La Waldburg, Le Château dans les Cévennes, L'Auberge sur le Rhin, La Fille du Pasteur de Taubenheim, Mademoiselle de Scudéri, Les Braconniers,* en partie encore *Le Forestier* portent, plus ou moins profonde, l'empreinte d'une conception conforme sans doute aux convictions les plus intimes de Ludwig, mais dont maintes pièces du Sturm und Drang lui fournirent les premiers exemples. Il faudrait citer, dans le même ordre d'idées, les pièces projetées sur la Révolution française. Dans toutes ces œuvres, tantôt la lutte est circonscrite entre le maître et le serviteur, tantôt, au contraire, contre le maître se dresse toute une catégorie sociale, et la pièce s'élève alors au-dessus du niveau d'un simple mélodrame. Dans le premier cas (*Agnès Bernauer, Waldburg*), la conception tragique du poète est plate et indigente, hostile à toute étude approfondie des caractères ; dans le second cas, au contraire, (*Eckart, Louis XVI, Les Braconniers*), cette conception tragique est très élevée, annonce déjà celle qui, dans des pièces comme *Armin, Jud Süss, Les Maccabées*, montrera des individus supérieurs à leur époque, et succombant pour préparer les voies de l'avenir.

Deux pièces de cette première période s'inspirent, en outre, d'une conception tragique très semblable à celle que Schiller a fait exprimer par son héroïne Thékla, déplorant la mort de Max en disant : « C'est là le sort du beau sur terre ! » Ludwig, tout au moins par intermittence, quand il est en proie au découragement, croit aussi que le monde terrestre est hostile à ce qui est beau et bon. Sans doute il s'en défend, et écrit à Devrient : « Ce qui est noble doit périr, non parce que le monde lui est

(1) Lorsque, à son retour de Leipzig, Ludwig rendit visite à son ami Karl Schaller, à Wasungen, il crut devoir s'excuser auprès de lui de ce qu'il portait maintenant manchettes et faux-col (cf. *O. L.*, 139).

hostile, mais parce que le monde en est indigne ». (1) En réalité, dans l'œuvre dramatique, cette indignité se manifeste par une véritable hostilité qui aboutit à la défaite du bien. Agnès Bernauer, l'ange d'Augsbourg, fille d'un humble barbier, pure image de la beauté et de la vertu, périt victime des intrigues et de l'orgueil des nobles. Elle est comme exilée dans la vie terrestre, qui n'est point faite pour des êtres comme elle, et ne trouvera le bonheur que dans l'au-delà. De même, dans les *Droits du Cœur,* Eugénie et Paul ne pourront être heureux que dans la mort : le séjour d'ici-bas ne réserve, aux âmes bonnes et pures, que douleurs et tourments. Cette conception du tragique, que Ludwig devait, plus tard, si âprement reprocher à Schiller, était, en somme, celle du Sturm und Drang, et remonte à Rousseau; *Götz, Werther, Egmont, Les Brigands, Intrigue et Amour, Don Carlos,* pour ne citer que les œuvres principales de cette époque, en relèvent, bien qu'elle n'y soit pas mise en relief avec autant de netteté que dans *Wallenstein* par la bouche de Thékla, ou dans *Les Droits du Cœur* par celle d'Eugénie. On peut admettre que Ludwig, à ce propos, obéit à la fois à l'influence du Sturm und Drang, à son antipathie plébéienne pour les hautes classes, et surtout à ses fréquents accès de découragement. Mais, déjà après les *Droits du Cœur,* l'étude de Shakespeare lui a révélé que cette conception du tragique, à laquelle Schiller devait rester fidèle, est essentiellement immorale; qu'elle habitue le public à considérer comme inutile la lutte et l'effort, puisqu'aussi bien le mal triomphe toujours; que le théâtre de Schiller est ainsi une école de pessimisme malsain et un continuel encouragement à l'inaction. Shakespeare, au contraire, considère, dans ses pièces, que chacun est l'artisan de sa propre fortune; il établit toujours un juste équilibre entre la faute et le châtiment, nous enseigne l'art de vivre conformément aux lois de l'univers et de la nature humaine. Le théâtre de Shakespeare est ainsi une continuelle exhortation à la vraie morale, qui, comme la nature elle-même dans l'ensemble, ne châtie que les fautes réelles, celles dont l'homme peut et doit être déclaré responsable. A son tour, Ludwig ne montrera plus désormais que des personnages « responsables » de leurs erreurs et de leurs fautes. Bien que, dans la *Rose du Presbytère,* le pasteur s'incline devant les décisions de la Providence, « sans

(1) G. W., VI, 347.

toutefois les comprendre », semblant indiquer par là qu'à ses yeux sa fille meurt innocente, pour le poète, comme pour le spectateur, il ne saurait y avoir de doute sur ce point : Rose ne meurt point innocente au même degré qu'Agnès ou Eugénie. Quelque sévère que soit le châtiment, Rose l'a, en partie, provoqué. L'exemple de Cardillac montre, avec une force particulière, toute l'étendue de la conversion de Ludwig. Le héros a beau accumuler tous les sophismes destinés non pas à atténuer simplement, mais à supprimer sa faute, il ne parvient pas à se tromper lui-même, bien loin d'induire en erreur le poète, qui nous fait admettre avec lui la nécessité du châtiment final.

Désormais, sa conception du tragique est fixée dans ses grandes lignes, restera à peu près immuable. Comme les personnages de Shakespeare, les héros de ses pièces seront victimes de leur naturel (tempérament ou caractère), qui mettra les instincts individuels en contradiction et en lutte avec les intérêts humains généraux, soit en eux-mêmes, soit chez les autres hommes. Le forestier Ulrich périra pour avoir méprisé les conseils de la raison, et n'avoir voulu écouter que la voix de l'instinct, proclamé par lui infaillible. Cromwell, Jud Süss, Andreas Hofer, Léa, devront succomber parce que, dans leur orgueil sans mesure, ils méprisent les hommes, ne voient en eux que les instruments de leurs desseins. En même temps, reprenant une conception que lui avait inspirée le sujet d'*Eckart*, il considérera comme faute tragique, ainsi que Hebbel, la résistance de l'individu à la manière de voir et de sentir de tout un peuple, de toute une époque. Comme Götz de Berlichingen, le Téméraire veut follement empêcher l'avènement des temps nouveaux : il doit périr comme lui. Armin veut réaliser l'unité politique de son peuple avant que celui-ci puisse en comprendre et en accepter les bienfaits : il doit mourir. Jud Süss veut, avant que les temps soient révolus, émanciper définitivement le peuple juif : il succombe. Judas proclame caduque et sans valeur la prescription du repos au jour du sabbat, alors que, pour son peuple, elle est encore la loi fondamentale de sa religion : il tombe du faîte de la gloire et de la puissance, et ne doit la vie qu'à ses frères qui s'immolent pour leur Dieu. Pourtant, (et, en cela, Ludwig se distingue essentiellement de Hebbel), ni le Téméraire, ni Armin, ni Jud Süss, ni Judas ne sont des héros tragiques « innocents » au regard de la loi morale ordinaire. Le Téméraire s'oppose,

par orgueil de caste, à l'avènement de la justice; Armin, pour réaliser l'unité politique de son pays et faire régner la liberté, doit agir en tyran, ce qui est en contradiction avec son naturel, et amène nécessairement sa perte. Jud Süss, sous prétexte de faire des Juifs les égaux des chrétiens, persécute ceux-ci et les méprise, se rendant ainsi coupable des mêmes fautes qu'il reprochait aux chrétiens. Judas enfin oublie, dans son orgueil, qu'il n'est que l'instrument de la volonté divine.

On peut donc dire que, pour Ludwig, il n'y a plus désormais de victimes entièrement innocentes, entraînées à leur perte par les menées d'intrigants que, parfois, elles ne connaissent même pas. Sans doute, le règne de Weissenbeck et de Franz, de l'intendant et de Campobasso, du bailli, de Pulser et de Schoche n'est pas encore terminé. Jusqu'à la fin de sa carrière, Ludwig conservera une affection étrange pour les rôles de traîtres. Il placera encore Isotta à côté d'Agnès Bernauer, et Steno à côté de Marino Falieri. Mais, du moins, les menées de ces traîtres sont-elles maintenant expliquées par les rapports réciproques des intrigants et de leurs victimes, comme cela se passe par exemple dans *Othello*.

C'est à Shakespeare que Ludwig doit cette nouvelle conception du tragique, basée sur l'idée de responsabilité. C'est à lui aussi qu'il doit sa prédilection définitive pour le drame psychologique, qui triomphe même dans les pièces concernant des événements ou des personnages historiques. L'étude psychologique des personnages est devenue l'essentiel. Ce ne sont plus des sujets, des intrigues riches en péripéties que cherche maintenant le poète, mais des « caractères tragiques » ; ce n'est plus l'action extérieure qui détermine les caractères des personnages, ce qui se produit toujours aux dépens de la vérité psychologique : c'est, au contraire, le caractère qui devient la donnée première, essentielle, celle qui commande tout, détermine tout, y compris l'action extérieure, obligée désormais de passer au second plan, et de s'adapter au caractère lui-même. Dès que, devant l'imagination de Ludwig, le personnage d'Ulrich, tel qu'il apparaît dans le *Forestier*, eut surgi brusquement, avec tous ses traits essentiels et sa physionomie définitive, il suffit d'une nuit pour que les mille détails de l'action extérieure, jusque là rebelles et sans cohésion, vinssent se ranger d'eux-mêmes dans le plus grand ordre, et comme se cristalliser, autour de cette figure

centrale. Il en sera ainsi à l'avenir dans toutes ses pièces. Le poète verra d'abord son héros, avec tel tempérament, tels traits de caractère, telle physionomie d'ensemble, peut-être dans telle ou telle attitude particulièrement dramatique ou frappante, et construira ensuite son sujet de manière à ce qu'il soit d'accord avec ce tempérament, ce caractère, cette physionomie, ces attitudes. Il obtiendra ainsi, pour parler comme lui, une parfaite identité « entre le nœud idéal et le nœud pragmatique ». Que l'on songe aux premières formes d'*Agnès Bernauer* et de la *Waldburg,* et on reconnaîtra que, parti de très bas, le poète est arrivé très haut dans sa conception de l'œuvre dramatique.

Composition de ses pièces

Cela n'a point été sans de nombreux tâtonnements ni sans de nombreuses rechutes. La complication de l'intrigue est restée le défaut le plus apparent des pièces de Ludwig, même des chefs-d'œuvre, et la composition de ses drames s'en est toujours quelque peu ressentie. Toujours Ludwig conservera un penchant marqué pour une action chargée d'évènements et d'incidents divers. Même dans le *Forestier,* l'action extérieure se voit attribuer encore une trop grande importance, et les évènements embrouillés qui se déroulent au fond du ravin mystérieux ont provoqué les réserves de nombreux critiques. Dans la *Rose du Presbytère, Les Droits du Cœur* et *Mademoiselle de Scudéri,* nous avons déploré des longueurs ou des invraisemblances. On a pu, avec quelque apparence de raison, parler de deux actions, de deux personnages principaux dans *Mademoiselle de Scudéri* et dans les *Maccabées.* Il semble donc bien qu'en définitive Ludwig soit incapable de tracer une action vraiment simple. Toutefois, il serait injuste de ne pas constater, entre les quatre premières rédactions d'*Agnès Bernauer, La Waldburg, Le Droit de Chasse* et *Les Braconniers* d'une part, et des pièces comme *La Rose du Presbytère, les Droits du Cœur, Mademoiselle de Scudéri, Le Forestier* et *Les Maccabées,* d'autre part, en ce qui concerne la composition et la complication de l'intrigue, une supériorité incontestable en faveur de ces dernières œuvres. Sans doute, par principe, Ludwig n'adoptera jamais la forme « concentrée » du drame, celle qui est propre aux anciens et aux

Français, adoptée d'ailleurs par Lessing dans *Emilia Galotti*, et à laquelle il reproche de ne pas permettre d'exposer complètement un caractère, une passion. Il préférera toujours la forme plus libre, plus « extensive » de Shakespeare, la seule, dit-il, qui convienne au drame destiné à être représenté. Il ne croit pas, pourtant, que cette forme permette de surcharger inutilement l'action, et s'efforcera, de plus en plus, dans ses plans, de réduire l'importance du « nœud pragmatique » pour augmenter d'autant celle du « nœud idéal ».

La langue

Les progrès de la langue de Ludwig dans le sens de la vérité et de la poésie ont été bien plus remarquables. On peut dire qu'à ses débuts Ludwig ignorait l'art d'écrire. Les premières rédactions d'*Agnès Bernauer* nous avaient semblé écrites dans une langue sans caractère, commune parfois, souvent banale, sauf dans quelques passages où Agnès et Raimund s'expriment dans un langage populaire plein de fraîcheur et de poésie. La langue de la *Waldburg* est uniformément plate et triviale, et les *Droits du Cœur* nous ont fourni eux-mêmes des exemples assez nombreux de mauvais goût. De cela aussi est responsable le « plébéien » des débuts, c'est-à-dire l'homme qui vit confiné dans un milieu de culture insuffisante, d'horizon étroit, l'autodidacte qui, à Leipzig, se tient farouchement à l'écart des milieux littéraires ou artistiques. Ce n'est qu'à la longue, sous l'influence de la lecture répétée des grands écrivains dramatiques, qu'il s'efforcera d'écrire une langue plus relevée, ou, comme il le dira lui-même, plus « stylisée ». Comme son maître Shakespeare, il voudra, dorénavant, que le langage parlé par ses personnages soit à la fois plus vrai et plus poétique. Il n'y réussit pas encore dans les *Droits du Cœur*. Dans *Mademoiselle de Scudéri*, les progrès sont très marqués, gâtés seulement par l'imitation trop fidèle de certains procédés de Shakespeare (jeux de mots, périodes longues et encombrées de parenthèses, monologues interminables). Dans la *Rose du Presbytère*, déjà, mais surtout dans le *Forestier*, l'auteur a enfin acquis une véritable maîtrise dans l'art de faire parler les personnages. Elevant encore plus haut son ambition, il a, dans les *Macchabées*, comme auparavant dans *Mademoiselle de Scudéri*, adopté le

vers, qui lui semblait, avec raison, plus convenable dans une tragédie de grand style. Nous avons constaté qu'il l'avait employé avec plein succès, et que, dorénavant, Ludwig peut être rangé au nombre des meilleurs écrivains de langue allemande.

⁂

Il est enfin équitable, pour juger comme il convient les œuvres dramatiques de Ludwig, de ne jamais perdre de vue son point de départ immuable, à savoir qu'il compose des œuvres faites, non pour être lues, mais pour être représentées; qu'il faut donc, avant de prononcer éloges ou critiques, se placer au point de vue de la représentation, c'est-à-dire tenir compte de l'optique de la scène, de la présence nécessaire du public, et du rôle fondamental de l'acteur. Ludwig reproche avec quelque amertume à Julian Schmidt d'avoir comparé son *Forestier* à *Marie-Madeleine* de Hebbel, et d'avoir proclamé que cette dernière pièce renfermait plus « de pensée ». Qu'est-ce à dire, répond Ludwig, sinon que la pièce de Hebbel est faite pour être *lue*, tandis que le *Forestier* doit, pour produire son plein effet, être *vu* à la scène ? Si le poète veut se faire entendre au théâtre, il doit s'efforcer d'*émouvoir* le spectateur, c'est-à-dire parler au cœur, aux sens, à l'imagination, par l'intermédiaire des personnages, tout en restant lui-même invisible. S'il fait appel à l'intelligence, il ne répandra que froideur et indifférence. Qu'il s'adresse, dans ce cas, au lecteur et non au spectateur, qu'il renonce à l'intermédiaire de l'acteur, à qui il impose une tâche impossible, l'obligeant à représenter à la fois un personnage étranger au poète et le poète lui-même. Sans doute, Ludwig n'est arrivé que lentement à cette conception; plus lentement encore il a fait connaissance avec les lois de la représentation, avec l'optique spéciale de la scène. Son séjour à Dresde lui fut, à cet égard, d'un puissant secours. Jamais il n'aurait pu extraire de la seule lecture de Shakespeare les remarques si fines et si pénétrantes qu'il a consacrées au rôle de l'acteur dans la « confection » même d'une œuvre dramatique, s'il n'avait pu bénéficier des conseils de Devrient et des leçons directes qu'il puisait dans les représentations du théâtre de la cour à Dresde. A la période de sa vie où nous sommes parvenus, c'est surtout auprès de Devrient qu'il a fait son éducation, car il ne semble

pas avoir tiré grand profit des quelques représentations auxquelles il avait pu assister au théâtre de Leipzig pendant son deuxième séjour dans cette ville. (1). L'enseignement vivant et prolongé du théâtre lui manque encore. Aussi se croit-il tenu, dans le *Forestier*, d'insérer dans le texte de sa pièce de très nombreuses indications scéniques destinées à guider l'acteur, à lui indiquer telles ou telles attitudes, intonations, tels gestes particuliers. Il comprit plus tard, au contraire, qu'il limitait ainsi beaucoup trop la liberté de l'acteur, qui doit trouver, dans les paroles même qu'il doit prononcer, tous les renseignements dont il a besoin pour les dire avec le maximum d'effet et de vérité. Déjà sensible dans les *Maccabées*, où les indications scéniques sont beaucoup moins nombreuses que dans le *Forestier*, ce progrès se fera sentir surtout dans les œuvres de la deuxième période.

En résumé, après les *Maccabées*, Ludwig semble en possession de tous ses moyens. Les graves défauts du début ont disparu : les belles qualités révélées partiellement par *Hanns Frei*, *La Lande de Torgau*, *Les Droits du Cœur*, *Mademoiselle de Scudéri*, *La Rose du Presbytère*, plus brillantes déjà dans le *Forestier* et les *Maccabées*, semblaient promettre à l'Allemagne un grand poète dramatique, au moins égal à Kleist, Grillparzer ou Hebbel. Le sort devait en décider autrement, empêcher ces belles qualités de s'épanouir définitivement et de produire tous leurs fruits. Comment cela put-il arriver ? C'est ce que nous apprendra la deuxième partie de cette étude.

FIN DE LA PREMIERE PARTIE

(1) *O. L.*, 183.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie complète d'Otto Ludwig devrait comprendre : 1° l'indication des manuscrits, publiés ou inédits ; 2° celle des éditions diverses de ses œuvres et des études parues sur l'auteur et sur ces œuvres elles-mêmes. Il nous a semblé préférable, en ce qui concerne les manuscrits, de ne pas les grouper dans une liste unique, qui aurait trop souvent l'apparence d'une sèche et peu intéressante énumération. Les manuscrits relatifs à une même œuvre ont été indiqués et, le cas échéant, analysés, au cours de l'ouvrage, en tête du chapitre correspondant, à moins que des travaux antérieurs n'aient rendue inutile toute nouvelle énumération ou description (Il en est ainsi par exemple pour *Agnès Bernauer*, *Le Forestier* et *Les Maccabées*). Nous ne ferons donc figurer ici que les documents *imprimés* concernant Ludwig, éditions et études, nous efforçant de ne rien omettre d'important ou d'utile, mais laissant de côté tout ce qui est sans intérêt pour la connaissance de notre auteur.

I. — RENSEIGNEMENTS BIBLIOGRAPHIQUES

Un certain nombre de travaux relatifs à Otto Ludwig sont signalés par :

1. K. Reuschel, *Zur Otto Ludwigs - Philologie* (In : *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, 1898/99, p. 369 ss.), et par

2. A. Stern, *Otto Ludwig. Ein Dichterleben*, 2. Aufl. 1906, pp. 391-98.

3. E. Schmidt, dans *Ein Skizzenbuch Otto Ludwigs* (In : *Sitzungsberichte der preussischen Akademie der Wissenschaften*, 1909, VIII, 223-44), signale et analyse divers manuscrits inédits de Ludwig, en particulier celui de la première esquisse de la pièce des *Maccabées*, des études sur divers sujets de nouvelles, romans ou drames (*Der Candidat*, *Der tolle Heinrich*, *Agnes Bernauer*, *Die Waldburg*, *Marino Falieri*, *Armin*, *Hofer*, *Cromwell*, etc.).

4. *Das literarische Echo* (15. Jahrgang, 1912-13, colonnes 840-42, 848-851, 929, 1000, 1280, 1566), signale et analyse partiellement de nombreux articles publiés dans divers journaux ou revues à l'occasion du 100e anniversaire de la naissance de Ludwig (11 février 1913). Nous indiquerons, parmi ceux ayant un caractère général, ceux de K. Borinski (*Jugend*, 1913, n° 17) ; — O. Walzel (*Kunstwart*, XXVI, 10) ; — J. Hart (*Zeit im Bild*, XI, 7) ; — Gertrud Bäumer (*Die Hilfe*, 1913, 7) ; — W. Dunwald (*Die Schaubühne*, IX, 7) ; — J. Fränkel (*Wissen und Leben*, VI, 11) ; — H. H. Borcherdt (*Westermanns Monatshefte*, LVII, 6) ; — E. E. Reimerdes (*Der neue Weg*, XLII, 4).

II. — CORRESPONDANCE

5. Un certain nombre de lettres, presque toutes importantes, envoyées ou reçues par Ludwig, ont été publiées par A. Stern au t. VI des G. W.

6. *Das literarische Echo* (15. Jahrg., 1912-13) a publié : *a*) col. 802 : deux lettres de Ludwig à l'éditeur O. Wigand et à une actrice du théâtre de la cour à Dresde, ayant trait toutes deux au drame : *Die Rechte des Herzens*; — *b*) col. 945 : une lettre de Ludwig à Fr. Jehnke, directeur de l'Institut des sourds-muets à Dresde, en 1844, pour annoncer l'envoi de *Die Torgauer Heide*, prologue de la pièce sur *Frédéric II*, qui est elle-même à « l'état d'embryon »; — *c*) col. 1163-64 : une lettre par laquelle Ludwig annonce à L. Bechstein l'envoi de sa tragédie *Die Rechte des Herzens*, et l'envoi prochain de la comédie *Hanns Frei*.

7. Dans les *Münchener Neueste Nachrichten* (1913, nº 361), E. Herold a publié quelques lettres inédites d'Edouard Devrient à Ludwig.

8. Deux lettres inédites de Ludwig à Julius Ludwig Klee ont été publiées dans : *Tägliche Rundschau, Unt.-Beil.*, 1921, nº 133.

9. Heydrich (*Sk. u. Fr.*) et A. Stern (*O. L.*) ont pu utiliser la correspondance du poète, et en ont donné de nombreux et importants extraits. A son tour, M. G. Raphaël a pu obtenir communication de quelques lettes inédites adressées par Ludwig à K. Schaller, L. Ambrunn, B. Auerbach, et à sa fiancée. Il en a traduit d'assez nombreux extraits dans son ouvrage sur *Les théories et les œuvres romanesques d'Otto Ludwig* (Cf. *infrà*, nº 78).

10. Cf. *infrà*, nºs 29 et 32. — Les manuscrits divers déposés au G. S. A., en particulier ceux des *Shakespeare-Studien*, renferment des brouillons de lettres destinées par Ludwig à ses amis ou à d'autres correspondants. Cet établissement possède, en outre, un certain nombre de lettres de Ludwig, que nous n'avons pu consulter.

III. — ÉDITIONS COMPLÈTES
OU RENFERMANT PLUSIEURS OUVRAGES

11. La seule édition vraiment « complète », du moins aussi complète qu'on puisse et doive le souhaiter, est en cours de publication, sous la direction de P. Merker. Si, comme nous l'espérons, l'entreprise est menée à bonne fin, cette édition sera le digne pendant de la grande édition de Hebbel par R. M. Werner (Cf. *suprà*, p. 3, Explication des Sigles, S. W.).

12. En attendant que l'édition de P. Merker soit terminée, c'est à celle d'Adolf Stern et Erich Schmidt (6 vol., 1891), qu'il convient de se référer pour les œuvres qui ne figurent pas dans la précédente, bien que la correction, en particulier pour les *Shakespeare-Studien*, laisse trop souvent à désirer (Cf. *suprà* p. 3, Explication des Sigles, G. W.)

13. De nombreuses fautes sont relevées dans l'édition Stern-Schmidt et corrigées par V. Schweizer dans son édition critique :
Otto Ludwigs Werke, hrsg. v. Viktor Schweizer. *Kritisch durchgesehene und erläuterte Ausgabe.* Leipzig, Bibliographisches Institut, 1898. 3 vol. in-8º Cf. *Euphorion*, V, 653).

Renferme les œuvres suivantes : *Der Erbförster. Das Fräulein von Scudery. Die Makkabäer* (t. I) ; — *Die Heiterethei. Aus dem Regen in die Traufe* (t. II) ; — *Zwischen Himmel und Erde. Maria. Aesthetisches.* (t. III).

14. L'édition A. Bartels (Cf. *suprà*, p. 3, Explication des Sigles, A. B.) reproduit celle de Stern-Schmidt, sauf en ce qui concerne les *Conversations* avec J. Lewinsky et la *Correspondance*, qu'elle laisse de côté. Elle lui ajoute : *Die Emanzipation der Domestiken. Das Märchen vom toten Kinde. Es hat noch keinen Begriff* (t. III).

15. L'édition de la *Goldene Klassiker-Bibliothek* :
Ludwigs Werke in 2 Teilen. Hrsg. u. mit Einleitung u. mit einem Lebensbild versehen von Arthur Eloesser. Berlin, Deutsches Verlagshaus Bong & C°, 1908, 4 t. en 2 vol. in-8°, suit de même l'édition Stern-Schmidt, mais est moins complète.

16. Moins complète que les précédentes, mais importante au point de vue historique comme étant la première en date des « œuvres complètes » est l'édition Janke :
Otto Ludwigs gesammelte Werke. Mit einer Einleitung von Gustav Freytag *und einem Nachwort von* Hermann Lücke. Berlin, Janke, 1870, 4 vol., in-8°.
Fräulein von Scuderi (t. I) ; — *Die Makkabäer. Die Torgauer Heide. Der Engel von Augsburg. Tiberius Gracchus. Gedichte* (t. II) ; — *Die Heiterethei und ihr Widerspiel* (t. III) ; — *Zwischen Himmel und Erde* (t. IV).

17. Reste toujours indispensable, tant pour les textes reproduits que pour les commentaires qui les accompagnent, l'édition des œuvres posthumes publiée par Moritz Heydrich, en 2 volumes, sous le titre de : *Nachlaszschriften Otto Ludwigs* (Cf. *suprà*, p. 3, *Explication des Sigles, Sk. u. Fr.*)

18. Sous le titre de :
Gedanken Otto Ludwigs (Cf. *suprà*, p. 3, *Explication des Sigles : Gedanken*), la fille du poète, Mademoiselle Cordelia Ludwig, a réuni un certain nombre de « pensées » de son père relatives à l'art, à la poésie, au théâtre, à la philosophie, à la morale et à la politique, en partie déjà publiées, en partie inédites.

IV. — ŒUVRES PARTICULIÈRES. ÉDITIONS ET ÉTUDES

a) ŒUVRES DRAMATIQUES

(dans l'ordre alphabétique des titres, et, pour chacune d'elles, dans l'ordre chronologique des éditions ou des études).

Agnes Bernauer

19. Otto Brahm. *Die Bernauerdramen Ludwigs und Hebbels* (*Literaturblatt für germanische und romanische Philologie*, 1878, 21-22).

20. O. Brahm. *Das deutsche Ritterdrama im 18. Jahrhundert.* Strassburg, 1880.

21. Hohenner. *Agnes Bernauer in Geschichte und Dichtung.* Gymnasialprogramm, Straubing, 1883-84. Renferme toute la bibliographie du sujet jusqu'en 1883. D'après Petri « eine historisch gut orientierte, ästhetisch aber völlig unwertige Arbeit ».

22 Julius Petri. *Der Agnes Bernauer-Stoff im deutschen Drama, unter besonderer Berücksichtigung von O. Ludwigs handschriftlichem Nachlass.* (Dissert. Rostock, 1892-93). Berlin, Ullstein, 1892, in-8° (Cf. compte rendu de O. Walzel dans : *Anzeiger für deutsches Altertum*, XX, 205).

23 August Prehn. *Agnes Bernauer in der deutschen Dichtung.* Nordhausen, Eberhardt, 1907 (Programme du gymnase de Nordhausen, 1907, n° 302).

Andreas Hofer. Der Sandwirt von Passeier

24. Bernhard Fischer. *Otto Ludwigs Trauerspielplan* « Der Sandwirt von Passeier » *und sein Verhaltnis zu den* « Shakespeare-Studien ». Anklam, R. Pöttke, 1916 (Dissert. Greifswald, 1916).

Erbförster

25. *Der Erbförster. Trauerspiel in 5 Aufzügen. Als Bühnen-manuskript gedruckt.* Dresden, 1850.

26. H. Hettner. *Zum Erbförster* (In : *Das moderne Drama*). Braunschweig, Vieweg, 1852).

27. A. von Berger. *Die Sprache im* « Erbförster ». (Aus : *Dramaturgische Vortrage*). Wien, Konegen, 1890.

28. Bertrold Auerbach. *Dramatische Eindrücke. Aus dem Nachlasse.* Stuttgart, Cotta, 1893, in-8° (Renferme un article sur l'*Erbförster*, à propos d'une reprise de la pièce à Berlin, en 1878).

29. H. Houben. *Der erste Entwurf des « Erbförsters ». Nebst ungedruckten Briefen Otto Ludwigs* (In : *Bühne und Welt*, Jahrg. II, 1900).

30. E. Sieburg. *Die Vorgeschichte der « Erbförster »-Tragödie von Otto Ludwig.* Berlin, Ebering, 1903, in-8° (Dissertation de Berlin).

31. F. Hoffmann. *Erläuterungen zu Otto Ludwigs « Erbförster ».* Leipzig, H. Beyer, 1904, in-8° (*Königs Erläuterungen zu den Klassikern, 99. Bdchn*).

32. *Briefe an Otto Ludwig. Zur Bühnengeschichte des « Erbförsters » und der « Makkabäer ». Von* Oskar Walzel. (In : *Bühne und Welt*, 1910, XII, 22).

33. W. Dohn. *Das Jahr 1848 im deutschen Drama und Epos.* Stuttgart, Metzler, 1912, in-8° (*Breslauer Beiträge zur Literaturgeschichte*, 32).

34. Willi Flemming : *Otto Ludwigs « Erbförster »* [In : *Zeitschrift für Deutschkunde*, 1920, 3].

35. H. Devrient. *Wie Otto Ludwigs « Erbförster » den Weg zur Bühne fand.* [In : *Festschrift für Berthold Litzmann*, pp. 303-317]. Berlin. Grote, 1921.

Fräulein von Scuderi

36. *Otto Ludwig. « Das Fräulein von Scuderi ». Bühnen-Einrichtung von* Carl Bömly. Berlin, Oesterheld, 1912.

37. Schapire Rosa. *Otto Ludwigs « Das Fräulein von Scuderi »* (In : *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, 19. Jahrg., 1905, H. 10).

Friedrich II., et son prologue : Die Torgauer Heide

38. Un fragment de *Friedrich II.*, a été publié par Expeditus Schmidt dans la revue *Der Kunstwart*, Février 1913.

39. *Die Torgauer Heide. Vorspiel zum historischen Schauspiel « Friedrich II. von Preussen ».* (Paru pour la première fois dans : *Zeitung für die elegante Welt*, 44. Jahrg., 1844, n°s 43-44. Leipzig).

40. Cf. n° 6, b.

Genoveva

41. Br. Golz. *Pfalzgräfin Genoveva in der deutschen Dichtung*. Leipzig. Teubner. 1897. in-8° (Pages 127 à 132 : Étude sur le manuscrit du G. S. A. renfermant un fragment rédigé de *Genoveva* ; pages 173 à 199 : texte de ce fragment rédigé).

42. H. Kraeger. *Otto Ludwigs Genoveva-Fragmente*. In : *Euphorion*, VI, 304).

43. B. Seuffert. *Die Legende von der Pfalzgräfin Genoveva.* (Habilitationsschrift, Würzburg, 1877).

Hanns Frei

44. Cf. n° 6, c.

45. K. Birk. *« Hanns Frei » und die Bühne*. In : *Die Scene*. II, 8).

Die Makkabäer

46. *Die Makkabäer. Trauerspiel in 5 Akten. Als Bühnenmanuskript gedruckt.* Dresden, 1852.

47. *O. Ludwigs « Makkabäer ». Hrsg. und bearbeitet von* R. Petsch. Leipzig, Teubner, 1902, in-8° (*Deutsche Dichter des 19. Jahrh.*, 2. Bd).

48. *Die Makkabäer. Trauerspiel in 5 Akten von Otto Ludwig. Mit Einleitung und Anmerkungen von* A. Stern. Leipzig. M. Hesse. 1903. (*Die Meisterwerke der deutschen Bühne*, 12. Bd.).

49. *Die Makkabäer. Trauerspiel von Otto Ludwig. Mit Einleitung und Anmerkungen von* Max Gorges. Paderborn, Schöningh. 1907 (*Schöninghs Textausgaben*, 47).

50. Hoffmann. *Erläuterungen zu Otto Ludwigs Trauerspiel « Die Makkabäer ».* Leipzig, Beyer, 1906. (*Königs Erläuterungen zu den deutschen Klassikern, 100*).

51. J. Auerbach. *Die Makkabäer von Otto Ludwig.* (Dissert. Berne, 1906).

52. Wilhelm Schmidt. *Otto Ludwig-Studien. I. Band : Die Makkabäer. Eine Untersuchung des Trauerspiels und seiner ungedruckten Vorarbeiten nebst einem Ausblick auf Zacharias Werners « Mutter der Makkabäer ».* Leipzig, Dieterich, 1908, in 8°. (Étude consciencieuse et documentée).

53. H. Goetze. *Ludwigs Makkabäerdichtung und ihr Verhältnis zu Publikum und Bühne.* (In : *Der neue Weg*, XL. 3).

54. Cf. n° 32.

Die Pfarrrose

55. Article de Karl Birk, dans : *Bühne und Welt*, XV. 10.

Die Rechte des Herzens

56. Cf. n° 6, a et c.

Die Waldburg

57 Cf. nº 30.

58 Paul Merker. « *Die Waldburg* ». *Ein bekanntes Trauerspiel Otto Ludwigs* (In : *Dramaturgische Blätter*, I, 5)

Études sur le Théâtre de Ludwig

59 H. Bulthaupt, *Dramaturgie des Schauspiels*, 3. Band.

60. H. Conrad *Otto Ludwigs dramatische Kunst* (In : *Preussische Jahrbücher*, Bd 96, 1899).

61. F. Clement. *Otto Ludwig als Dramatiker.* (In : *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, 20. Jahrg. 1906 H. 5)

62. M. Mell. *Ueber das Drama Otto Ludwigs.* In : *Die Schaubühne*, III, 4.

63. « Eine Untersuchung über Dialog und Monolog bei Otto Ludwig von A. Kracke Hamburg, 1921 . lag mir handschriftlich vor. (R. Petsch, *Deutsche Dramaturgie*, I. Bd., 2. Aufl., 1921, p. 181).

64. A. Appelmann. *Der fünffüssige Jambus bei Otto Ludwig, mit Beiträgen zur Textkritik, Sprache und Stoffgeschichte.* Münster, Greve, 1911.

65. E. Lewinger. *Otto Ludwig und das Dresdner Hoftheater.* (In : *Die deutsche Bühne*, V (1913), 13).

b) *ROMANS ET NOUVELLES*

Die Buschnovelle

66. Publiée pour la première fois à l'insu de l'auteur, dans la *Neue Illustrierte Zeitschrift* (1846), où elle fut retrouvée par H. H. Borcherdt, qui la reproduisit tout d'abord dans la revue *Westermanns Monatshefte* (LVII, 1912), puis dans le tome I des S. W.

Dämon Geld (Cf. nº 69)

67. Margarete Mählich *Otto Ludwigs Romanplan* « Dämon Geld » *und sein Verhältnis zu den* « Romanstudien ». Dissert. Greifswald, 1916.

68. **Die Emanzipation der Domestiken. Novelle.** Imprimée tout d'abord dans : *Zeitung für die elegante Welt*, 43 Jahrgg., 1843, nºˢ 24-29. Leipzig. Réimprimée dans les éditions A. Bartels et Merker.

69. **Es hat noch keinen Begriff.** *Romanfragment.* (Imprimé pour la première fois par A. Stern dans « *Kunstwart* », Octobre 1898. Réimprimé dans les éditions A. Bartels et P. Merker. Fragment d'un roman qui devait avoir pour titre : *Dämon Geld*, et resté inachevé Cf. nº 67).

70 **Das Hausgesinde,** *eine Laune von Euphrasia.* (Paru pour la première fois dans : *Komet*, à Leipzig, 11. Jahrg., April 1840 ; reproduit dans le t. I des S. W.).

71. **Die Heiteretei** (Imprimé tout d'abord sous forme de feuilleton dans « *Kölnische Zeitung* », Jahrg. 1855).

72. **Das Märchen vom toten Kinde.** *Aus dem Nachlass des Dichters* Berlin, Janke, 1877. (Aussi dans : *Hausbibliothek*, 11. Bd). Réimprimé dans les éditions A. Bartels et P. Merker.

73. *Otto Ludwigs* « **Maria** », von Rich. M. Meyer. (In : *Euphorion*, VII, 1900, p. 104-112).

74. F. Baldensperger. *Zu Otto Ludwigs « Maria »*. (In : *Euphorion*, VII, 1900, p. 792). (Étudie le même thème dans la littérature française).

75. E. Feyse. *Otto Ludwigs « Zwischen Himmel und Erde » und « Maria »*. (In : *Euphorion*, XIV, 1907, 4).

76. K. Bode. *Eine neue Quelle zu Otto Ludwigs « Maria »*. (In : *Euphorion*, XVI, 1909, 1. H.).

77. **Zwischen Himmel und Erde.** *Erzählung*. Frankfurt a. M., Meidinger, 1856. — 2. Aufl., ibid., 1858. — 3. Aufl. Berlin, Otto Janke, 1862. — Cf. nº 75.

Études sur les Romans et Nouvelles

78. Gaston Raphaël. *Otto Ludwig. Ses théories et ses œuvres romanesques*. Paris, 1919, in-8º, 496 pp. (Ouvrage fondamental sur la question).

79. W. Greiner : *Die ersten Novellen Ludwigs und ihr Verhältnis zu Tieck*. (Dissert. Iéna, 1903).

80. R. Müller. *Otto Ludwigs Erzählungskunst. Mit Berücksichtigung der historischen Verhältnisse nach den Erzählungen und theoretischen Schriften des Dichters dargestellt.* Halle, Gesenius, 1909. (128 pp.).

81. H. Lohre. *Otto Ludwigs Romanstudien und seine Erzählungspraxis*. (Programm). Berlin, Weidmann, 1913.

82. H. Lohre. *Otto Ludwig und Dickens*. Conférence à la « Gesellschaft für deutsche Literatur », Berlin, 23 Nov. 1904 ; cf. *Deutsche Literaturzeitung*, 1904, nº 49, 3037-38).

c) *ÉTUDES CRITIQUES*

Shakespeare-Studien

83. *Otto Ludwigs « Shakespeare-Studien ». Hrsg. v.* M. Heydrich. Cf. p. 3, Explication des Sigles, *Sk. u. Fr.*)

84. W. Scherer. *Otto Ludwigs « Shakespeare-Studien »*. (In : *Vorträge und Aufsätze*. Berlin, Weidmann, 1874).

85. R. M. Meyer. *O. L's. Shak.-Studium*. (In : *Jahrbuch der Shakespeare-Gesellschaft*, 37. Bd., 1901, 59-84).

86. E. Wachler. *Ueber Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze*. (Dissert. Breslau, 1892 ; d'après Prehn : Dissert. Berlin, 1896-97).

87. G. Feierfeil. *Otto Ludwigs Lehre von der tragischen Schuld*. Programm. Reichenberg. 1904.

Ludwig et Schiller

88. A. von Berger. *Otto Ludwigs Schiller-Studien und Kritiken*. Wien, Konegen, 1890. (Aus : *Dramaturgische Vorträge*).

89. H. Kuhnlein. *Otto Ludwigs Kampf gegen Schiller*. Programm des Gymnasiums Wünnerstadt, 1899-1900).

90. J. Hess. *Otto Ludwig und Schiller. Versuch eines Ausgleiches zwischen Fabel-und Charakterdrama*. Dissert. Münster, 1902.

91. C. Alt. *Schillers und Otto Ludwigs ästhetische Grundsätze und Ludwigs Schillerkritik*. (In : *Euphorion*, 12 Bd. 3 H. Schillerheft), 1905).

92. *Otto Ludwigs Stellung zu Schiller*. (In : Xenien, 1911, 4).

Ludwig et Hebbel

93. O. Walzel. *Hebbelprobleme. Studien.* Leipzig, Haessel, 1909, in 8°, (*Untersuchungen zur neueren Sprach-und Literaturgeschichte*, N. F., 1. H.).

94. H. A. Krüger. *Hebbels und Ludwigs Künstlertum.* (In : *Deutsche Monatsschrift für Russland*, II, 4).

95. N. Fey. *Zwei Kämpfer ums Dasein des Dramas* (*Otto Ludwig und Friedrich Hebbel*). (In : *Ueber den Wassern*, III, 1-2).

96. K. Strecker. *Hebbel und Ludwig.* (In : *Der Türmer*, XV, 6).

97. F. Bruns. *Friedrich Hebbel und Otto Ludwig. Ein Vergleich ihrer Ansichten über das Drama.* Berlin, Behr, 1913. (*Hebbel-Forschungen*, 5. Bd).

98. R. Petsch. *Richard Wagner, Friedrich Hebbel, Otto Ludwig und das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts.* (In : *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, Mai 1913).

99. S. Lublinski. *Jüdische Charaktere bei Grillparzer, Hebbel und Otto Ludwig. Literarische Studien.* Berlin, Cronbach, 1898. (Cf. R. Landau. *Der Jude im deutschen Drama seit Lessing.* (In : *Im Deutschen Reiche*, X, 3-8).

V. — BIOGRAPHIE

100. F. Bamberg. (Article dans : *Allgemeine deutsche Biographie*).

101. A. Stern. *Otto Ludwig.* (Cf. *suprà*, p. 3, Explication des sigles, *O.L.*).

102. K. Friedel. *Otto Ludwig. Ein Lebensbild.* Hildburghausen, Gadow, 1913.

103. W. Greiner. *Otto Ludwig als Thüringer in seinem Leben und seinen Werken.* Halle, Moritz. 1913.

104. A. Lindner. *Otto Ludwig und sein Tagebuch.* 1872.

105. *Die Gartenlaube*, 1865;— a) n°s 19 et 21, article de Fr. Hofmann sur les représentations théâtrales données à Eisfeld par le jeune O. L. en 1838 ; — b) p. 223 ss., article de A. Kretzschmar : *Erinnerungen an einen Jüngstgeschiedenen.*

106. F. Poppenberg. *Aus Otto Ludwigs Frühzeit.* (In : *Magazin für Literatur*, 1894).

107. E. Wolbe. *Berthold Auerbachs Beziehungen zu Otto Ludwig.* (In : *Nord und Süd*, 1914, 7).

108. J. Sadger. *Das Krankheitsrätsel eines Dichters.* (In : *Wiener Fremdenblatt*, 7 Nov. 1894).

109. E. Jentsch. *Das Pathologische bei Otto Ludwig.* (In : *Grenzfragen des Nerven - und Seelenlebens*, hrsg. v. Loewenfeld. H. 90. 1913). — Wiesbaden, Bergmann.

VI. — CARACTÉRISTIQUES ET ÉTUDES GÉNÉRALES

110. Gustav Freytag. *Gesammelte Aufsätze*. II. Bd.

111. H. v. Treitschke. *Historische und politische Aufsätze*. 1. Bd.

112. Julian Schmidt. *Charakterbilder aus der zeitgenössischen Literatur*. Berlin, Hertz, 1875.

113. A. Sauer, in : *Sammlung gemeinnütziger Vorträge*. 177-178. Prag Haerpfer, 1893.

114. K. Holl. *Otto Ludwigs-Probleme*. (In : *Germanisch-romanische Monatsschrift*, 1914, VI, 1.).

115. K. Reuschel. *Otto Ludwigs Frauengestalten*. (In : *Eckart*, VI, 6).

116. Käte Friedlmann. *Otto Ludwig im Rahmen seiner Zeit*. (In : *Zeitschrift für den deutschen Unterricht*, XXVII, 2.).

TABLE DES MATIÈRES

Imprimerie Centrale, 12, rue Lepelletier, Lille.

ERRATA

Page 12, ligne 7, lire : ce fut comme *un* gigantesque.
» 34, note (3), lire : Cf. *O. L.*
» 37, note (1), lire : G. W., VI, 215-16.
» 52, ligne 16, lire *contenterons.*
» 58, notes, alterner : (1) et (2).
» 69, ligne 23, lire : *Märchen.*
» 73, ligne 3, lire : *due.*
» 75, note (1), lire : entre 1840 et *1851.*
» 76, lignes 14 et 15, supprimer les guillemets.
» 84, ligne 17, ajouter une virgule après *moins.*
» 88, ligne 21, lire : *néophyte.*
» 95, ligne 33, lire : *remplis.*
» 106, ligne 29, lire : *une* même pièce.
» 117, note (1), lire : G. W., III, 571.
» 131, notes, dernière ligne, ajouter : (3) devant : *Cahier.*
» 137, note (3), ligne 1, lire : *des.*
» 138, ligne 10, ajouter un point après : *sanglante.*
» 149, ligne 31, lire : *1760.*
» 175, ligne 32, lire : au gré de l'*auteur.*
» 209, ligne 5, lire : *projetées.*
» 227, ligne 4, lire : *peut-être.*
» 272, ligne 21, lire : courbée *sous* la volonté.
» 272, ligne 24, lire : *Forestier.*
» 273, note (2), ligne 4, lire : *Poméranie* ; note (10), lire : II, 6.
» 274, dernière ligne, lire : I, 5.
» 275, ligne 1, lire : I, 7.
» 278, note (4), ligne 24, lire : *complet.*
» 282, ligne 26, supprimer : *et Moser* ; lire : *Tacite a fourni.*
» 282, ligne 27, lire : d'après *ses* ouvrages.
» 287, note (3), ligne 23, lire : *begegnen.*
» 294, ligne 11, lire : *efforts.*
» 309, note (3), ligne 15, lire *Makkabaische* ; ligne 17, lire : *Makkabäus.*
» 313, lignes 19 à 22, à supprimer (depuis *le motif*...jusqu'à: *1839*).
» 351, ligne 35, lire : *n'avaient* été.
» 370, ligne 19, lire : *ait* été prononcé.
» 376, note (1), ligne 1, lire : *cite* au lieu de : *cité.*
» 381, ligne 5, lire : *Hérode et Marianne.*
» 382, note (4), avant-dernière ligne, lire : 9 *janvier* 1853.


29